



الهيئة العامة للسياحة والتراث

الصورة الفنية فى شعر على الجارم

د. محمد حسن عبد الله

أغسطس
1999

كتابات نقدية
93

**الصورة الفنية
في شعر على الجارم**
د. محمد حسن عبد الله
أغسطس ١٩٩٩

**الهيئة العامة لقصور الثقافة
كتابات نقدية - شهرية (٩٣)**

**الراسلات ، باسم مديري التحرير
على العنوان التالي
١٦ ش. أمين سامي - القصر العيني
رقم بريدى : ١١٥٦٦**

مستشارو التحرير

**د. حسين حمودة
أ. حسين عبد الله
د. محسن مصيلحي**

رئيس مجلس الادارة
د. مصطفى السرّاز
الشرف العام
على أبوشادي
امين عام النشر
محمد كشك رئيس التحرير
د. مجدى أحمد توفيق
مدير التحرير
الإشراف الفنى
د. محمود عبدالعاطى
محمود حامد

اسناد

ليس من بیننا - على توالی الأجيال - من لم تكن له علاقة
بشعر على الجارم، لقد قابلناه في إحدى مراحل الدراسة
(الإعدادية أو الثانوية) لا ريب، وهذه العلاقة المبكرة، قبل زمن
النضج الفنى، ووعى القراءة، سلاح ذو حدين، فقد جتنب
الاهتمام، وقد تدفع إلى الرهد، لأن أمر الحكم هنا ليس في بد
الشعر في ذاته، وليس في يد على الجارم بقنه، إنه منوط بنزعة
الطالب (المتألق) وقدرة المدرس (المؤدي) ونوع الاختيار المقدم في
(الكتاب) وحتى، نوعية السؤال في الامتحان آخر العام، وهذه
الظروف المتغيرة لا ترسخ معرفة مستقرة، تستثمر هذه
العلاقة المبكرة.

وليس من شك في أن شعر على الجارم وجده ضرباً من
الحصار غير المنصف طوال زمن ليس بالقصير، على الرغم من
متول هذا الشعر في الكتب المدرسية، في ذلك الزمن ذاته،
وهذا يعني أن "المتول" المذكور كان محدداً ببعض "القطع" أو

النظمومات التوجيهية ذات النزعة الخلقية التي تناسب مرحلة التربية والتنشئة. أما سائر شعره فقد دخل في دائرة المصار لأن قدرًا من هذا الشعر قيل في شخصيات قيادية من الملوك والزعماء والكتاباء في عصر الملكية. لقد تغليبت الاعتبارات السياسية المرحلية إذاً وقهرت حقوق الفن الجميل. وواجب رعاية اللغة الرصينة. بل دفعت النقد إلى الإحجام، أو العجز عن أداء واجبه في الكشف والتعریف وتقديم خبرته إلى قراء الشعر حين حجب اسم المازم، تبعاً لحجب أشعاره عن النشر أو الانتشار عبر نصف قرن.

والآن. وبين أيدينا ديوان ضخم من جزئين، تبلغ صفحاتهما ستمائة صفحة. لابد أن تبدأ عملية القراءة، بل تبدأ قراءات متعددة، مختلفة، بعبارة أخرى، جاء دور النقد، ولزمه أداء واجبه تجاه شاعر كبير جهير الصوت متعدد الإيماعات. إن النقد يعرف، والديوان يقدر، أن الكثير من شعر الجار، بل لعله في حملته شعر مناسبات. ولكننا - أجيانا كثيرة - نطلق "المناسبة" كلمة حق يراد بها إغفال الحق. فما المناسبة؟ إنها "المثير" "المترك". "الدافع الأول" "الشارقة" التي تطلق الشحنة من عقاليها. وليس قضاية الإبداع مرهونة بالمناسبة. إن أعمالا

عظيمة كتبت لتؤدي حق "مناسبة" معلنة، رسمية، بل
دعائية. ولم يسقطها هنا من عدها إبداعاً جميلاً فائقاً. ولم
يزهد فيها النقاد لأنها صنعت وفاءً لحق مناسبة. هنا أذكر
مسرحية إلبيوت "جريمة قتل في الكاتدرائية" التي صنعوا
خصوصاً لتمثيل في العيد الالهي لكاندرالية وستمنستر.
ولماذا نذهب بعيداً وعندنا أن أعظم فحصانه المتبع إنما كانت
مدائح في سيف الدولة!!

هنا لا بد أن تتحرر الرؤية النقدية من أسر "المناسبة" التي لا
تزيد أهميتها عن أن تكون بخصوصاً من الضوء (قد) بدل على
طريقة الدخول إلى الموضوع، أو يعين على الوعي ببعض
الإشارات فيه موصولة بموهبة الشاعر ومقدارته الخاصة. على
أن "المناسبات" تتفاوت أيضاً فيما تنطوي عليه من دلالات، ومن
قدرة على استدعاء صفرادات، وصور، وأفكار، وإذا كان المدح في
المناسبات الوطنية مثلًا يحمل بعضاً من ملامح المدح، فإنه
يحمل بعضاً من معانٍ الوطنية كذلك، فليس من الممكن
تصور أن مدح الجارم سعد زغلول، أو مصطفى التحايس، دون أن
يشيد بأسس الرعامة، وصدق التعبير عن الشعب، وليس من
المتصور أن يرثى على الجارم زعيماً نزيهاً شجاعاً مثل محمود

فهم النقراني، دون أن يحيي جهاده الوطني القديم، بل دون أن يحن إلى صدقة قديمة كانت بينهما في زمن سابق. وليس المستطاع أن ننظر إلى المدائح على أنها قصيدة واحدة ب رغم تنوعها. وكذلك ليست المدائح مجرد إعلان للحزن. هذه إذا مسؤولية النقد: تصحيح القراءة. بقدر الكشف عن خصوصية الشاعر وجماليات شعره.

وهذه الدراسة عن الصورة الفنية في شهر على الجارم ليست تطبيقاً بلاغيّاً يحيي نفسه في الجاز أو نحو ذلك. إنها كشف عن عمل الخواص عند الشاعر وقدرته على الغوص إلى أعماق البذلالات (التاريخية) بل (الأسطورية) للكلامات. ليترك منها صوراً ذهنية، وكونية. متزاوجاً مفهوم الصورة البيانية الحسية.

إني لا أرجو أن أكون قد قربت المعرفة بفن الجارم الشعري، مستمدًا أساس المخالفة من هذا الشعر ذاته. وليس من أى رأى سابق فيه. ولقد استدعى التقصّي أن نظرنا إلى إبداع الجارم في مجال السرد، لأنّه - بصفة خاصة - أنشأ رواياته أو أكثرها عن شعراء . ولستنا نهتم هنا بشخص الشاعر وإنما بشعره: ماذا اختار له، ولغيره من الشعراء، وما دلالة هذا الاختيار، وما

الأفق الذي خدده الاقتباسات المذكورة؟

ثم اخترنا له مقاطع متميزة، تكون دليلاً إلى فن تشكيل الصورة واستقلال الرؤية، وعقدنا الفصل السادس - الأخير - على عشر قصائد مختارة، رأينا فيها التنوع الموضوعي، والجدة في التصور وعدم الإسراف في الطول. وألا تكون قد اقتبسنا منها في الفصل السابق.

وبالله العون والتوفيق

المعادى - مارس ١٩٩٩

الفصل الأول

مدخل إلى الصورة في شعر البادرة

1960-1961
1961-1962
1962-1963
1963-1964
1964-1965
1965-1966
1966-1967
1967-1968
1968-1969
1969-1970
1970-1971
1971-1972
1972-1973
1973-1974
1974-1975
1975-1976
1976-1977
1977-1978
1978-1979
1979-1980
1980-1981
1981-1982
1982-1983
1983-1984
1984-1985
1985-1986
1986-1987
1987-1988
1988-1989
1989-1990
1990-1991
1991-1992
1992-1993
1993-1994
1994-1995
1995-1996
1996-1997
1997-1998
1998-1999
1999-2000
2000-2001
2001-2002
2002-2003
2003-2004
2004-2005
2005-2006
2006-2007
2007-2008
2008-2009
2009-2010
2010-2011
2011-2012
2012-2013
2013-2014
2014-2015
2015-2016
2016-2017
2017-2018
2018-2019
2019-2020
2020-2021
2021-2022
2022-2023
2023-2024
2024-2025
2025-2026
2026-2027
2027-2028
2028-2029
2029-2030
2030-2031
2031-2032
2032-2033
2033-2034
2034-2035
2035-2036
2036-2037
2037-2038
2038-2039
2039-2040
2040-2041
2041-2042
2042-2043
2043-2044
2044-2045
2045-2046
2046-2047
2047-2048
2048-2049
2049-2050
2050-2051
2051-2052
2052-2053
2053-2054
2054-2055
2055-2056
2056-2057
2057-2058
2058-2059
2059-2060
2060-2061
2061-2062
2062-2063
2063-2064
2064-2065
2065-2066
2066-2067
2067-2068
2068-2069
2069-2070
2070-2071
2071-2072
2072-2073
2073-2074
2074-2075
2075-2076
2076-2077
2077-2078
2078-2079
2079-2080
2080-2081
2081-2082
2082-2083
2083-2084
2084-2085
2085-2086
2086-2087
2087-2088
2088-2089
2089-2090
2090-2091
2091-2092
2092-2093
2093-2094
2094-2095
2095-2096
2096-2097
2097-2098
2098-2099
2099-20100

في مبحث "الصورة الشعرية عند على الجارم" ستكون المعرفة المسبقية بحركة الشعر العربي الحديث، وتطوره، عاملاً سلبياً في محاولة تحديد موقعه في تلك الحركة النامية باستمرار، ولكن الاستكشاف الموضوعي الهادئ، الذي يضع في الاعتبار الدوافع الفردية وموطن القدرة وتعدد المفاهيم سيساعد على وعي أكثر علمية بمتطلب الفن الشعري، وحرية الموهبة في انتقاء مرجعيتها الأثيرية، إذ حاول ألا تكون صورة مكررة أو مأثورة في زمانها.

على الجارم (١٨٨١ - ١٩٤٩) جاء بعد أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم، وعاصر الحلقة النشطة في مدرسة الديوان، شكري والعقاد والمازني، وجماعة أبواللو (أبو شادي ورهطه) ومن قبل هؤلاء جميعاً، خليل مطران، توأكبه جماعات المهرج، ونشاط الرومانسية المصرية بآيداعات ناجي وعلى محمود طه والهمشري، وقد أضاف هؤلاء في جملتهم لفهم القصيدة.

وفنية الصورة الشعرية وعلاقة الصور على مساحة القصيدة بالشكل الفني لتلك القصيدة ذاتها. أضافوا ابتكارات وعرضوا مقولات يصعب إهمالها وكان لم تكن كما يدل الانطباع القريب لقراءة ديوان الجارم، الذي يبدو "خارج السياق" إن لم يكن بثابة موجة مرتدة إلى ما قبل شوقي، أو هي تستقر في المسافة الشاغرة بين البارودي وشوقي، فتؤسس للجارم مكاناً بين شعراء المدرسة البينية، التي خرصن على لغة القدماء وأساليبهم، وأنماط التصوير الفني عندهم، التي قد لا تبتعد كثيراً عن الاستعانة بالتصوير الجازى عن بعض المعانى والأفكار المباشرة التي تقيم صلب القصيدة. بل إن مفهوم "القصيدة" عند أركان المدرسة البينية يأخذ بأسس البناء (التركيب) الشراش، الذي يقتسم فنون الشعر إلى أغراض، وفي داخل الغرض الواحد تتسلسل محاور أو مراحل لا تندمج في هذا الغرض المعلن إلا بكثير من جهد التأويل وتلمس الدوافع الخاصة وقوة التقليد.

إن كل ما قدمناه عن المدرسة البينية ينطبق على شعر الجارم، وليس من طبيعة البحث النقدي أن يبحث عن ذرائع أو يغفل بعض الحقائق وإن كان من واجبه أن يهتم بإبراز عنصر

"الخصوصية" في تجربة الشاعر وفي أسلوبه، وفي طاقته التصويرية بصفة خاصة. ليس من زاوية أنها موضوع هذا البحث وحسب، وإنما لأن هذه الطاقة التصويرية هي محل القدرة، ووحدة القياس، والدليل الذي لا يُجحد على وجود شاعر يستحق صفتة وجوده الأدبي.

إن وجه المغالطة، بل المخطورة، في بدء قراءة شعر المازم من منطلق أنه شاعر بياني أنه يوحى للباحث بأن الشاعر "البياني" تتحدد مدركاته بالصورة البيانية. وفي حدود مطالعها التقليدية المقررة في كتابات البلاغيين، وهكذا يمكن أن نعرض لاستخدامات المازم المجازية، من تشبيهات، واستعارات، وكتابات، ولكننا - لو فعلنا - تكون قد غمضنا

الشاعر من جانبيين

أن مفهوم الصورة الشعرية قد جاوز حد الصورة البيانية، أو المجازية، ليشمل الصورة التي تتحقق أو تتجسد بغير طريق الاستخدام المجازي، إذ ترسم الصورة بالكلمات غير المجازية، وكذلك لم يعد البحث في فنية الصورة يعزل عن عناصر البناء الشعري الأخرى كالموسيقى، أو الإيقاع، وحتى صدق التجربة، وموقع الصورة من سياق القصيدة، كما أنت تعرف

الآن أن الصورة يمكن أن تتحقق في استخدام كلمات معينة، كأفعال الخضور والحركة، وأوصاف الألوان والحركات الحسية أو التفسيبة. وإذا كان الوعي النقدي باكتشاف هذا الامتداد والتنوع لمصطلح "صورة" قد تأخر إلى ما بعد الجارم، فليس من الموضوعية وضع حد زمني فاصل، وكأن الشعراء يبدعون خاضعين لطلاب النقد وفي حدود وعي الشقاد!!

أما الجانب الآخر الذي ينبغي أن نحاذه حتى ننصف شعر الجازم فهو أن نفرض عليه موقعه "جاهاً" في سياق حركة الشعر الحديث. تستمد "مواصفاته" من طبيعة الجهود العامة والصفات المشتركة الفالية بين معاصريه، فإذا وافقها.. وإنما! ونحن نعرف أن التغريد في السرب له إيقاعه الأقوى، وامتداده المؤثر، ولكننا لا يحق لنا أن ننزع صفة "التغريد" لمن يوقع ألحانه خارج السرب. ومن واجبنا أن نعن في الإنصات والترقب، لنكتشف وجه المخصوصية في قرية فريدة في زمانها.

من حيث المبدأ توجد دائمًا فروق بين شعراء الزمن الواحد، تقاوم النظر إليهم وكأنهم يقولون الشيء نفسه بالطريقة ذاتها، وهذا ضد روح الشعرية. ومعنى الشاعر في ذاته، فإذا كان للبيئة المكانية وللوقت الزمني وما يعكسان على وجدهما

الشاعر أو الشاعراء من مشاهد وأحداث . ما يعمل في إتجاه
قدر من المقاربة أو الإشتراك في خصائص عامة . فإن عوامل
الانفراد لا تقل عن هذا تأثيراً، بل إن دوافع الانفراد قد تكون
غلبتها لدوافعه المشاركة . كان النابغة وزهير متعاصرين . وكان
جبرير والقرزق متعاصرين متنافسين يتباينان "النفاثن" . وكانا
متبايندين فنياً، ولم يؤثر أن أحدهما - ولو بداع المافسة -
أخذ شيئاً من طريقة صاحبه . وكذلك كان البحتري تلميذًا
لأبي تمام، وهو نقبيضه في منهج الصناعة . وخصيمه في
دراسات النقاد .

إذا، فليكن بيت الجارم (القدم) بد ساقيه في بحر رشيد
ول يكن موقعه في القاهرة الحديثة حيث يشاء من أحيانها .
ول يكن سياقه الزمني مع شوقى أو بعده . فليس هذا كله إلا
بعدًا من عدة أبعاد خدد عمل الموهبة وتوجهها . وعلى الجارم
شاعر مثله في ذاكرته العربية الإسلامية . معجمه تراثي
شامل . وقد وته شعراء العربية المشهود لهم في عصور الأدب
المشهود لها . حيث الشعر والخطابة يتنافسان في انتراع التأثير
المباشر وتبني ما تلهم به الجماهير . وحيث الشعر غناءً للمثل
العليا . ونسبة وحكمة ومعرفة . وحيث الفحولة بنت البداوة .

والشعر مستقر الخبرة، ومجتمع المفاظ على الشخصية
القومية التاريخية.

إن الدارس الأذى، أو الناقد لا يملك أن يحاسب شاعراً على
ما يمثله، ولا أن يختار له العصر الذي يحل فيه بموهبة، وإنما
ينحصر واجبه في أن يكشف لنا إلى أي مدى، وكيف مثل
شاعره ذلك العصر الذي رحل إليه؟ وإلى أي مدى وكيف وَحَدَّ
في رؤيته بين العصر الشعري وعصره السياسي في نسق واحد.
وهل استطاع أن يكون في رحيله الفتن إلى زمن، أو موضوع،
شاعراً حقيقياً شاعراً تهيمن شخصيته الفنية، وقدرته
التصويرية، ولغته الخاصة، على جربته، أو جاريها، بحيث أُسعِ
لنفسه مكاناً في ذاكرة الأدب في عصره، حتى أنه تعرفه
بأسلوبه وإيقاعاته، قبل أن تعرفه بمواضيعه؟ إن الشاعر
يستحق وصف الشاعر حين يكن صوتاً معيناً بهذا التميز
الفني، بهذا التقى الفريد الذي يحيفره في الوجدان العام،
وليس لأنه يتصل بالقضايا الاجتماعية، أو أنه يسابق المجددين
في أشواط الابتكار على غير قاعدة!!

هنا يمكن أن نلقى نظرة سريعة على محاولة مبكرة، قام
بها الشاعر، وهو في العشرين من عمره (عام ١٩٠١) وهي

تستند إلى فن أو سلوك فني قديم هو "التشططير". الذي يمارسه الشاعر المبتدئ من باب التمرن أو الإعجاب بقصيدة سابقة، وسواء كان التمرن أو الإعجاب هو القصد. فإن المهمة - على أية حال - ليست سهلة. لأن هذا "التدخل" في بنية قصيدة ليس مجرد إطالة أو استطراداً، إنه نوع من "النقد" لهذه القصيدة التي أعجب بها. وهو بهذا التشططير يدخل في نطاق عاطفتها، وتتفاصيل معانيها، وأنساق صورها. ومعجم مفرداتها، بحيث يضيف إليها جمالاً وإنقاذاً لم يكن متاحاً لها في صياغتها الأولى. وبحيث يندمج ما أضافه الشاعر المشطط في هيكل البناء الأول. فلا يحدث كسرأ ولا يدل على شرخ. بل يسرى في جسد القصيدة سريان الماء في النبات التضيير. لقد اختار الجازم (الشاب الواعد) قصيدة للشاعر إسماعيل صبرى (باشا) الذى كان - ذلك الوقت - فى الخامسة والأربعين من عمره. شاعراً مرموقاً ناضجاً. شديد الحضور فى الحياة المصرية الثقافية والسياسية على السواء. وله قدر وجلالة. وكل هذا ما يتبع أن يوضع فى الاعتبار ونحن نرقب اختيار الجازم لقصيدة، وقدرته على إعادة تكوينها بهذه التشططير.

القصيدة الخستارة من أشهر وأجمل غزليات صبرى، غزليات
زمانها، وهي الهمزة التي مطلعها:

يا لواء الحسن أحباب الهوى أبغضوا الفتنة في ظل اللواء

وقد لا يسمح المجال بتعقب مجمل القصيدة في صيغتها،
من ثم نكتفى بما يدل، على أن تذكر ما يوصف به شعر
إسماعيل صبرى من الرقة والعذوبة، وأن تستحضر ما قدمنا
عن مثال على الجازم وزوعمه البدوى الخطابى التراثى وكل
مطلوب "الفحولة" بمفهومها التاريخى، ثم نستخلص من
معنى الوهبة، وقدراتها، وحرية حركتها، ما على علينا هذا
المثال الشاهد.

يقول إسماعيل صبرى:

إن هذا الحسن كلام الذى فيه للحسن رق وشفاء
لا تندوى به حسنا عن ورده دون بعض، واعدى بين الظمام

هذا النبيان يقونان على معنى واحد: الحسن كلام، وهو
معنى يسير أو متداول، وبعبارة "ترتوى العين بالجمال" قربة إلى
المدارك، غير أن الشاعر ما ليث أن ترك هذا "الحسن" في حالة
من السكون، ومدرس يتعقبه في صورته المتخللة: "الماء".

فيجعل منه مصدر حياة، ثم يغوصون ليختلط من عمق الإدراك والأعراف القديمة أن الناس شركاء في ثلاثة منها الماء، وبهذا التركيز على المشبه به، والتفرع المائل في تعقب الآخر عما سك النسج معنوياً، واكتسب قيمة صوتية ينكرار السين في البيت الأول (مرتين) والدال في البيت الثاني (٤ مرات)، فكيف فكك على الجارم هذا النسج المتلاحم، وكيف أعاد نسجه مضيفاً إليه نقوشه الخاصة؟ يقول في تشطيره للبيتين:

إن هذا الحسن كالماء الذي راق حتى كاد يخفيه الصفاء
والرضا بخلو لوجدت به فيه للأنفس روى وشفاء
لا تزدوي بعذبنا عن ورده كلنا يشكوا الجوى والبرحاء
فانظري ليس الصدى في بعضنا دون بعض، واعدل بين الظماء

لقد حافظ التشطير على القيمة الجمالية الأساسية للصورة، وأعني تسكين المشبه، وتنمية خولات المشبه به، في الأصل أن هذا الماء روى وشفاء للناظرين، أو الشاربين (الورد) وهذا وصف، أو تصوير معنوي، وهنا تدخل التشطير بإضفاء الوصف المادي لهذا الماء، وهذا الوصف ينطبق على الماء كما ينطبق على الجمال، فهو جمال رائق، صاف، ثم لعب الجارم بملاء في

ذاته، فجعله في مطلع البيت الثاني "رضاها". وجعلها "جود به". بعد "لو" التي تؤكد صعوبة المطلب ليخفف من حدة "لاندودي" الامرة الناهية في الأصل. ثم اشتق من الإشارة إلى "الشفاء" في الأصل معنى تكميلياً يعمق الشوق إلى الشفاء، والشعور بضرورته. بقوله: "كلنا يشكوا الجوى والبرحاء". ثم جعلها في مطلع البيت الأخير "تنظر" ما يستدعي مثولاً وبصمت حواراً، ويكمل دائرة التفاعل الشوقي بين الحسناوي والشاعر الظامي. أما التشكيل الصوتي الذي افتقد من الأصل فقد تم إبداله بتشكيل آخر، نلمسه في تكرار الأصوات: الراء في البيت الثاني، والضاد في الثاني والثالث والرابع، والدال والراء في الثالث، والدال في الرابع.

وفى بيت آخر من القصيدة يقول إسماعيل صبرى:
واسفري تلك حلىٌ ما خلقت لتسوارى بالشام وخباء
فجعل الجارم هذه الأمينة المطالية (أو الآملة الراجحة) في
بيتين:

واسفري تلك حلىٌ ما خلقت لسوى لكم وضمّ واجلة
مسا رأينا آية الله أنت لتسوارى بالشام وخباء
لقد أضاف الجارم من قاموس الغزل وأفعاله صورة أكثر

صراحة. وحدد للسفور غاية حسية مباشرة، ولكنه ما لبث أن عاد لها بأن جعل هذا الجمال آية من آيات الله، أي معجزة، والمعجزة لا تستحق اسمها إلا أن تكون معلنة، باهزة، يتساوى الخلق جميعاً في مشاهدتها وإدراك وجه الإعجاز فيها. وهذا المعنى يتتسق وإعلانه حاجة الجميع إلى الارتواء من هذا الجمال: "لا تذوي بعضاً عن ورده دون بعض" .. فكذا تكون الآيات

الريانية بالمشاهدة

هذا مثال مبكر جداً، بالقياس إلى تدفق شعرى استمر بعدها قريراً من نصف القرن، فهل نحن إذاء أمام مهارة لفظية وقدرة تلقيبة تلتلوى بالمعنى أو جهد نفسها باصطدام صورة لتصل لاهنة إلى حرف الفافية أو الروي، أم أنها مجرد في هذا المثال للبكر دلائل خيرة متميزة، تعرف صنوف القول، وفنون التعبير، وتؤوليات المعانى، واستدادات الصور؟ لست أشك في أن أبيات إسماعيل صبرى تبدو رائقة، مبينة، راقية الشعور... شريطة أن تقراً بمعزل عن إضافة المرام، أما وقد تدخل فيها، وأعاد تنسجها، فقد أبقى على رونق روحانيتها، ونقائص لغتها، ثم أضاف للصورة عمقةً وجداً، وأضاف عنصر الصدق في مغامرة العاشق وجراً أشواقه، وأضاف علامة عصره في

الغزل. وبسط امتداد المعنى بزيادة مساحة التفصيل بما جعل النلوى لها أكثر إستجابة وتفاعلًا. وكذلك يدخل في نسق "التشطير" الذي اكتفى فيه الشاعر بقصيدة واحدة لشاعر يعاصره، على تحرره في حفظتراث الشعرى. ما يلجاً إليه من "تضمين". لا يفاجئك بإيقاعه. لأنك تدرك مع تدفق نغم القصيدة أن منبعه توارى، ولكنه يفاجئك بيداهة اختيار موقع الشطر المضمن وتوفيقه فيه. وله في "تضمين" أقسامين طريقة تدل على غرازة محفوظه من الترات. وقدرته على التصرف فيه. وهذا البحث البلاغي (التقليدي) يدرس في النقد الحديث حتى مفهوم "التناص" و "المرجعية". وإن دراسة تتبعى هذا الجانب في شعر الخام، فتتمضى معه إلى شعيرات شرابين شعره المتمدة إلى عشرات الدواوين ومنات القصائد تحتاج إلى باحث من طراز خاص، وسنكتفى - في ختام هذه الفقرة - بأربعة أمثلة متفاوتة الدلالة. تبرهن على هذه القدرة النادرة على التصرف بالمعنى.

في قصيدة عنوانها "خلود" في ذكرى الشاعرين شوقي وحافظ، قالها عام ١٩٤٧ اجتذبه إيقاع قصيدة ابن العلاء

المعرى (من بحر التقىيف):

علانى فلن يبطن الأمانى فنیت، والظلم لم ينس بفان
وهذا الاجتناب يرجحه فيما نراه أن مطلع هذه القصيدة
مشحون بالشجن والألم، والحنين إلى لقاء الصديق وهذا هو
الشعور المسيطر على جزءة الماجرم في قصيده عن شوقي
وحافظ، وقد جعل مطلعها:
ضل شعري وند عتن بياني ما على الشاعرين لو أرشداني
ثم تفترق سبياقات كل من القصيدين إذ يتوجه المعرى إلى
”الكون“ ثم مجاوبة الشريف العلوي، ويتجه الماجرم إلى إبراز ما
أبدع شوقي، ثم حافظ من شعر يتعرض للضياع والنكران
بأفاعيل دعاة التجديد، غير أن الماجرم يضمن قصيده بيتاً كاملاً
من قصيدة المعرى، ينتزعه من سياقه، ويسلكه في سياق
خاص صنعه له، فإذا هو في موقعه الجديد من متمكن أشد
التمكّن، لا تنتقص درجة من ذخيرته العنوية والروحية، بل إنه
يجلبها معه إلى موقعه المستحدث، فيضفيها على السياق
الجديد، لنقييم - بهذه التداخل المبتكر - ”رواية“ ختامية لما
سلسله الشاعر من قضايا فنية في تمجيده للشاعرين،
ومعارضته لدعاوي المجددين، يقول المعرى من تلك القصيدة

التي أشرت إليها:

وعلى الدهر من دماء الشهيد يـ سـن عـلـى وـجـلـه شـاهـدان
فـهـمـا فـي أـوـاـخـرـ الـلـيـلـ فـجـراـ نـ وـقـيـ أـوـلـيـاتـه شـافـقـانـ
وـهـنـا يـعـمـدـ الـجـارـ إـلـىـ الـبـيـتـ الثـانـيـ، فـيـمـهـدـ لـهـ بـاـ يـجـعـلـهـ
بـثـابـةـ "ـحـكـمـ" وـ"ـحـكـمـةـ" تـخـصـ هـذـيـنـ الشـاعـرـيـنـ (ـشـوـقـيـ
وـحـافـظـ) فـكـلـاـ قـبـلـ فـيهـمـاـ.
كـانـ شـوـقـيـ وـحـافـظـ إـنـ جـنـ المـطـ سـ. شـعـائـرـ فـيـ الـجـنـ يـلـمـعـونـ
فـهـمـاـ فـيـ أـوـاـخـرـ الـلـيـلـ فـجـراـ نـ وـقـيـ أـوـلـيـاتـه شـافـقـانـ
وـهـوـ إـذـ يـضـعـ عـلـامـةـ التـنـصـيـصـ لـيـدـلـ الـقـارـئـ الـعـامـ عـلـىـ أـنـ
هـذـاـ الـبـيـتـ الثـانـيـ مـضـمـنـ. وـلـيـسـ مـنـ صـنـعـهـ. فـإـنـ هـذـاـ يـحـفـزـ
الـدـارـسـ الدـقـقـ عـلـىـ عـودـةـ إـلـىـ الـأـصـلـ لـيـراـقـبـ هـذـاـ الرـفـرـاقـ وـهـوـ
يـنـسـابـ مـنـ نـبـعـهـ التـارـيـخـ وـيـأـخـدـ مـكـانـهـ فـيـ قـصـيـدةـ حـدـيـثـةـ. إـنـ
الـمـعـرـىـ يـشـيـرـ إـلـىـ "ـعـلـىـ" وـ"ـالـخـيـسـ" وـدـمـ اـسـتـشـهـادـهـمـاـ شـاهـدـ
عـلـىـ مـاـ لـخـقـهـمـاـ وـمـاـ بـذـلـاـ مـنـ تـضـحـيـةـ كـرـمـ بـالـتـفـنـسـ. وـهـنـاـ يـقـولـ
الـبـطـلـبـيـوـسـ فـيـ شـرـحـهـ لـهـذـاـ الـبـيـتـ (ـمـنـ دـيـوـانـ سـقـطـ الزـنـدـ) إـنـاـ
قـالـ الـمـعـرـىـ هـذـاـ لـأـنـهـ يـمـدـ رـجـلـ عـلـوـيـ، وـفـرـقـةـ مـنـ الشـيـعـةـ تـزـعـمـ
أـنـ الـخـمـرـةـ الـتـىـ تـرـىـ فـيـ الـأـفـاقـ أـوـلـ الـلـيـلـ وـآخـرـهـ لـمـ تـكـنـ إـلـاـ مـذـ
قـتـلـ عـلـىـ وـابـنـهـ رـضـىـ اللـهـ عـنـهـمـاـ. أـمـاـ الـعـنـيـانـ فـيـ سـبـاقـ

قصيدة الجارم فهما شوقي وحافظ. ومن ثم لن يكون الليل المذكور ليلاً حقيقياً. وكذلك الفجر والشفق. وإنما هو ليل مجازي. ليل رمزي. هو ليل زمانهما. وقد بشرا بشفق. وختاماً بفجر صنعه فتهما الشعري الذي دلّ على نهار جديد. ولست أشك في أن الجارم أراد بهذه الاستتماد الوثيق الصلة بالبقاء والتضحية والمشاركة بعصر جديد. وهو ما يمثله علىَّ والحسين. أن ينقل إلينا هذا المستوى الرفيع للنحل فيه. أو يحلّ هو فيه شاعرية الآتيرين، شوقي وحافظ. إننا حين ننقل شجرة من موطنها إلى حديقة أخرى بعيدة أو مختلفة.. فإن هذه الشجرة الخاصة تظل محتفظة بذاتها. بكل خصائصها. وإن سلكت في "سياق" مختلف. وأرض غير الأرض.

لا يملك حق التفصيل في كل مثال ما نوّه أن تعرضه. ونرى أنه يدل على تلك السلبية العربية المتجمدة في التاريخ الشعري. والتراث العريض بعامة. وقدرتها على أن تضع قدميها في زمانها. ولكنها لا تكف عن مد أطرافها إلى جهات الكون بل تقطع منه ما يروم لها. وتنظمه في ساكها الخاص. في قصائد مختلفة يقتبس الجارم شطر بيت ويضممه في بيت من صنعه. وهذا ليس من خصوصياته. فالشعراء يفعلون هذا

منذ كان الشعر ولكن ما يختص به الجارم - أويكاد - أنه يقتبس صدر بيت ليجعله عجزاً لبيته هو، وهذا يدل على شكل عجيب في استخدام المعانى، وقدرة غير عادية على التحرر من النغم . وإنقاء إيقاع مختلف له ينظمه فيه، وما أعنده هنا قد يحتاج إلى شيء من التوضيح، فالقاعدة التي لا يماري فيها أن "صوت" القافية هو أقوى الأصوات / الإيقاعات، تسلّط على إحساس الشاعر إيان نظمها (ومن ثم كان يحدث الإفواه الذى يدل على أن الشعور بالنغم أقوى من الشعور بالقاعدة التحوية أو الصرفية) وهذا يعني أن القافية (عادة) هي التي تستدعي الشطر المضمن، كما فعل الجارم نفسه في مواضع متعددة منها هذا الموضوع، وقد أرسل إلى والده صورة له من الخلثرا، وهو بالقبعة، وكتب خت صورته:

لبست الآن قبعة بعيداً عن الأوطان معتلة الشجون
فلين هي غيرت شكلـي فـيلـي "متى أضع العمامة تعرفونـي"
وهذا الشطر المضمن نصف بيت مشهور استخدمه
الحجاج في خطبته "البتراء" التي واجه بها أهل العراق
المتمردين على ولائهم،
أنا ابن جلا وطلع النهـايا متى أضع العمامة تعرفونـي

ونراقب العلاقة بين بيته الجارم، فنجد روى النون المكسورة:
الشجون - تعرفوني - هو الصوت المشترك. وليس لنا أن نجزم
بالسابق منها. فهل فكر الشاعر أولاً في "الشجون". ثم
تحركت ذاكرته التراثية. وتجربته ومارسته العملية حيث
العمامة الأزهرية. فلمع الشطر الأخير وأدى إلى صنع سياقه
لبعض التركيب. أم أن العكس هو الصحيح. بمعنى أن الشطر
المضمن هو الذي استدعاي الشطر الأول. كما استدعاي البيت
السابق أيضاً؟ فمهما كانت نقطلة البدء فإنها تتخلص
في الكلمة التي تصنع القافية. والإيقاع الخاص الذي يصنعه
الشطر الثاني للتضمن للقافية. أما ما انفرد به الجارم (أو كاد)
 فهو أن يأخذ الشطر الأول من بيت تراثي. فيجعله شطراً ثالثاً
(قافية) لقصيدته. وهذا هو المستغرب. والذي يدل على ما
وصفناه به من تمكن عجيب في استدعاء المعانى. وقدرة غير
عادية في التحرر من النغم. فمثلاً نتمثل كثيراً ببيت المزق
العبيدي (شاعر جاهلى من عبد القيس)،

فإن كنت مأكلولاً فكن خيراً أكلٌ وإنْ مأكُلْنِي ولَا أَمْكُلْ
وقد اتسعت دائرة المعرفة بهذا البيت بعد أن كتب به
عثمان بن عفان - رضي الله عنه - وهو محاصر في بيته. إلى

على بن أبي طالب كرم الله وجهه، يطلب خدته، إن السلوك
المأثور من الشعراء، والذي جد عليه شواهد يصعب إحصاؤها،
أن استمداد هذا البيت إما يكون باقتباس العجز (الشطر
الثاني) أو أن يكون الشطر الأول في حشو البيت، أما عند
الخمار، ويحافظته الفذة، فإنه يجعل من هذا الشطر الأول
(بعمامه) شطرًا ثالثاً لبيته، يتفق وفافيته، وبأشن سياقة!!
لقد شهد الشاعر مع حمد الباسيل باشا، صلحًا بين قبائل
عراقيّة كانت متعاديّة، فأقيم مناسبة المصاحة حفل بالسفرار
المصرية ببغداد، أنشد فيها الشاعر حتى قال:

لمن أنت ربى إن أنت ملتحٌ وإن فهمتني علمسات النوال
أهي، أنت من تفسى بمالك من بعـس "فلن كنت ماكولا فلن عـبر أكل"
"الـرسـ أـهـيـ؟ـ يـاـوـيلـ ماـ صـنـعـتـ بـدـيـ فـيـاـ لـيـتـهـاـ كـانـ بـغـورـ الـأـمـلـ
فـأـعـجـبـ لـهـذـاـ الشـطـرـ الصـدـرـ وـكـيـفـ اـنـتـقـلـ إـلـىـ مـاقـافـيـتـهـ
الـلامـ وـأـخـذـ مـوـقـعـ الـعـجـنـ وـلـقـدـ سـجـلـ الـأـبـيـاتـ الـثـلـاثـةـ،ـ حـتـىـ وـإـنـ
كـانـ فـيـ الـأـخـيـرـ أـثـرـ مـنـ حـسـانـ بـنـ ثـابـتـ،ـ لـيـظـهـرـ كـيـفـ تـدـرـجـ
بـالـعـنـ لـيـسـلـ عـلـىـ أـصـلـ الـعـلـاقـةـ الـقـرـابـةـ،ـ وـكـيـفـ تـقـاطـعـتـ مـعـ
صـدـامـاتـ قـلـبـيـةـ لـمـ تـرـاعـ فـيـهـاـ الـأـرـحـامـ الـقـدـيمـةـ،ـ ثـمـ لـيـظـهـرـ
الـأـسـفـ وـالـنـدـمـ،ـ مـاـ يـرـشـحـ الـعـودـةـ إـلـىـ الـأـصـلـ،ـ وـهـوـ أـنـ هـذـاـ الـقـبـائلـ

المناخرة ترجع إلى أصل واحد

هذه بعض إمدادات الذاكرة من مخزون لا يفنى. مصدره التراث الشعري، غير أن هذا المخزون لا يستحضر ليتحول إلى "ملصقات" تأسر حرية الشاعر وتجده من مرورة الاختيار وذكاء التأويل. وهذا ما نجده في هذا المثال الأخير:

فقد يطيب لعلى الجار أن يلاعب متلقي شعره، عبر هذا الناصل التضميني، فيعزف أنغام اللحن السائر المتداول. حتى يغرس في ذنك، وفي ذهنك إيقاعات الألفة والطمأنينة، وربما الثقة بالإحاطة، ولكنه - دون سابق إيماء أو تبيه - يضلع أمام خبرة مكتسبة خاصة، ما كنت تقطن إليها. ولا خسها حاضرة في اعتباره، فإذا هي المائة، والموافقة، المنذورة لهذا السياق الذي استدرجها إليه.

من شرفة السودان، من الخرطوم يغنى لوادي النيل،
بانسمة رتبت أحطاف وادينا قفي تحبيك أو عوجى فحبينا
ف تستحضر على الفور توبية شوقي "بانائح الطلح" أو
أساسها القديم لاين زيدون: "أضحس الثنائي". إن هذه النون
تبعدها ألف مطلقة، مع وحدة الوزن لا بد أن تؤدى إلى هذا
الاستحضار، وستؤكده قواهى قصيدة المطولة "السودان".

والحاج يقر في قضيته بعلاقة القرابة بين نوينته تلك والنوينتين السابقتين لابن زيدون. ولتشوقي. فيقول في البيت قبل الأخير:

حضور مواز كالسابقتين. فيقول:

“إنا محبوب ياسلس فحبينا”
وهنا - أيضًا - أحد صدر بيت المرقش الأكبر فجعل منه
عجزًا، وقد أعاده على هذا أنه مطلع قصيدة المرقش، وأنه
مصرع، فإذا استعدنا البيت بتضامنه وهذا من مطالب
“المرجعية” حيث يعمد الشاعر إلى جزء يتمكن من إدامته
وتركيبه مع الكل الذي يتصوره ذهنياً وعلاً شواغره من
مقتنيات ذاكرته ذات المستويات والأفaren، فإذا استعدنا البيت

يتمامه ستجده يؤازر وينتمي المعنى / الصورة التي بدأ يختتم
بها قصيده، لأن بيت المرقش الأكبر يقول
إنا محيوت يا سلمى فحبينا وإن سقطت كرام الحى فاسقينا
وهذا بدوره يكمل نداءه السابق: يا ساقى الحى جدد نثنية
ساخت . . . فكان ذكر السقى واللى رابطا وجسرا يمتد بين
قول الجارم فى "يا ساقى الحى" وقول المرقش فى بيته الذى أعلن
صدره، وأضمر عجزه، وكلاهما يدخل فى صميم البنية ولا
يحدث استواء الصورة واستقلالها، وإنما يزيّنها ويقوى الشعور
بها.

الفصل الثاني

الصورة من التفليط إلى الأداء النفسي

حين نقرر أن على الجارم، في شعره، هو شاعر الذاكرة العربية، وأنه يتخذ من التراث العربي الإسلامي مرجعاً أساسياً يجدد طاقته ورؤيته بالاستناد إليه، ويستمد منه معجمه اللغوي ومعجمه الصورى على السواء، فإننا لا نتخذ هذا القرار ذريعة لإصدار حكم، وإنما هو اختصار لفهم موقف، وقدid لمدخل الصحيح الذى نستطيع بولوجه أن نتفهم أساس التشكيل الفنى للقصيدة عنده، وهو تشكيل، فى صورته الكاملة، يدل على متزمعه الصريح، وهو التراث، إن نسبة غير قليلة من شعر الجارم ذهبت كمدائح ومراث ملوك العصر وكبرائه وزعمائه من الملك فؤاد، إلى ابنه الملك فاروق، ومن زعيم ثورة 1919 سعد زغلول، إلى خليفته على رئاسة حزب الوفد، مصطفى النحاس، ومن المفراشى إلى قاسم أمين ولطفى السيد، إننا نقدر قلق القارئ المعاصر لهذه المدائح والمرائى على السواء، لأن زمان رجالها قد محسن ولم يعد لهم

وضوح في الوجдан المعاصر وإن يكن ثم وضوح فإنه في موقع الإدانة وليس الاختفاء، ولأن القارئ المعاصر قد أعطى فكرة غير راضية، بل غاضبة متهمة لشعر المناسبات، وبصفة خاصة شعر المدائح، ولكن هذا الحكم غير مقبول على إطلاقه، وليس يصح في النظر العقلاني أن يكون الشعر محاكموماً بموضوعه، حتى عند أولئك الذين اتهموا شعر المدح إذا وجه إلى أشخاص بعيتهم، ولم يلحقوا به ذات التهمة إذا وجه إلى غيرهم من خشاش الأرض، ومع هذا فقد كان الجارم بعد من مدحهم كافة شعراء جيله على التقرير وليس على التحديد لأننا - في أي عصر ومهما اتسع غرض المدح - سنجد بين الشعراء من يباه، كما سنجد من يعجز عنه، وكذلك سنجد من يسوغه من باب أن "الشخص" المدح ليس إلا رمزاً، أو أن الصفات المعلقة عليه لا تعنيه هو ذاته وإنما هو استداع للصفات في ذاتها، وقد بيّن أحد أدباء المدح:

ولولا خلال سنتها الشعر مادري بفلاة العلا من أين تؤتى المكارم إن موضوع القصيدة، أو القساند، ما لا يلح عليه أو يلح فيه مبحث الصورة، وإنما عرضتنا لهذا توطئة لأمر آخر، وقبل أن نفرغ لهذا الأمر الآخر نقول إن جملة إبداعات الجارم الشعرية

والنشرة تتطوى على دلالات تضع هذا المدح الكثير في زاوية جد حقيقة، ومحفوظة بالإنكار من الشاعر ذاته، ولكنه لم يكن بذلك - وحتى تاريخ وفاته - أن يتنصل ما صنع في سياق زمان آخر قد تغنى به مدح من كان الشعب وزعماؤه يلهجون بهديمه وبالغون في ذلك ما شاءت لهم البالغة. ثم توقف المدح عندما بدأت إشارات هنا أو هناك تكشف عن التحولات المشينة، إن تاريخ القصائد المادحة يقطع بهذا، كما سنجد أن الجارم مواكباً لسنوات التوقف عن إرجاء مدائنه يقلل من عکوفه على الشعر، ويفرغ طاقته في "الرواية". ولكن لا يقطع صلته بالفن الذي أسره وجاب دروبه وملك أسراره، فلن رواياته في جملتها حكت حيوانات الشعراء: أبي فراس، والمنبي، وأبن زيدون، والعتمد بن عباد، وكشفت عن خبرة علمية نقدية واسعة بأهم شعراء العربية، في أزهى عصور الشعر وأزهى فنونه، وهي الفروسيّة، ومجيد العروبة، والدفاع عن دولة الإسلام.

أما الأمر الذي مهدنا له بكل ما ذكرنا فنجمله في أن الجارم في قصيده المادحة بصفة خاصة حافظ على تقاليد المادح التراثية من حيث مراحل القصيدة التي تبدأ بالفزل أو الخنجر

إلى الماضي أو الغناء للطبيعة... وفي كل هذه البدايات صنع الجارم شعراً جيداً. نرى أنه سيعحظ بالبقاء. على الرغم من ذهاب زمن أولئك الذين وجهت إليهم تلك المدائح. ومثل هذا يمكن أن يقال - دون مبالغة - عن تلك المراثي الكثيرة. وبخاصة المراثي التي قيلت في أصدقاء قربين من نفسه - لقد حملت تلك المراثي الكثير من هواجس نفسه. وكشفت عن دفائن أحزانه. ما يجعل منها صوراً للأداء النفسي ولعالم الشاعر الداخلي على السواء. من ثم يصبح أن ننظر إلى هذين الجانبين: الغزل والحنين إلى الماضي والغناء للطبيعة في مقدمات المدائح أو الثنائها. والكشف عن التوازع والخاوف وجدور الألم في أعماق النفس في أثناء المراثي. - على أنهما من حسنات التقليد. وإيجابيات الشكل القديم للقصيدة. ما دامت نفس الشاعر لم تستجب فنياً لأساليب عصره. ودعوانه الأدبية. الرافضة للمدح أو الزاهدة فيه (ولم يجر التوسيع في هذا وإعلانه إلا بعد تغير النظام السياسي كلية عام ١٩٥٥) والتي تنظر إلى الرثاء في حدود المؤدة الشخصية فيستحيل إلى نوع من المناجاه أو الحنين.

أما الصورة المجازية بأنشكالها المأثورة (التشبيه والإستعارة

والكتابية) فإنها تأخذ مداها عند الجارم وترتبط بأهدافها المقررة بلا غبأً. من حيث هي برهنة وقياس، وتمثيل وتقبيل. إلخ. وفي هذه الحدود المقنة سيكون مأثور الصور في الشعر القديم مصدر الإمداد الدائم، وهذا الجانب يستحق اهتماماً خاصاً لأنه غامر وشامل. وقد يعطي "الأحصاء" دلالة خادعه. وكان الجارم لم يستطع أن يتجاوز ذلك النطاق الذي ضربه حول نفسه من المصادر الشعرية القديمة. وقد قدمنا في التشريح والتنضيمين ما يمكن أن يكون دليلاً على نقصان نقدى بلا غنى. يستهدف قليل تلك الصور الجازية في جذرها وتربيتها التاريخية. ثم في موقعها وسياقها وتكونيتها في شعر الجارم، لتقرر على ضوء هذا دور الموهبة الخاصة، والطاقة التأويلية. في تقديم "منظور آخر" لصورة مقررة اكتسبت "شخصية" تاريخية. ويراد لنا الآن أن نتفقاها في جو مختلف.

وليس يعني هذا - بالضرورة - أن الصور الجازية التراثية في جملتها، عند الجارم، ستؤدي بالتحليل إلى إدراك مختلف مجرد أنه قد يقع بها في سياق ليس طبق الأصل القديم، وماذا نصنع في تشبيهه لقوافن الزهاوى - حين رئاه، بأنها كالأزهار، وهذه الأزهار - بدورها - خسب أنها * يمكنَ بُرد أذهل التاجر ناشره *

فأين واقع حياة الجارم، وجارب قارئه من البرود اليمانية. ومن ذهول جار الملابس أو العطور من رائحة (نشر) هذا الروض الذي هو بدوره صورة لقصائد الزهاوي متجسدة؟ إن المأخذ الأساسي في مثل هذا الاستخدام ليس أنه تراثي، معنى أنه قد استخدم مراراً، وأنه ينتمي إلى وعى عصره، ولا يلامس وعى عصرنا... وحسب، وإنما - أياً وهو الأهم - أنه لا يملك خصوصية تعطيه الحق في إقامة دعوى الصدق في الدلالة. بعبارة أخرى: إن ما يقال هنا على قصائد الزهاوي وأنها تشبه الرياض، التي تشبه البرود اليمانية، يمكن أن يقوم الشاعر أو يقوم المتلقى بنقله وصفاً لقصائد أي شاعر آخر أو لأى قول آخر دون أن يحدث شعور بالتفاوت أو اختلال الدلالة.

وهل يختلف قول الجارم:

كل المصايب التوافق حولنا سبوفَ وشَّ في ظلمة النفع تلمع
عن القول المشهور لبشار بن برد :
كل مثار النفع فوق رؤوسنا وأسيافنا ليل تهاوى كواكبه
على أن كلمة بشار تظل خطيئاً بالملاءمة والتوفيق وبilog
المدى الذي لم يستطع مستمدتها أن يتطورها. بل أن يحسن
اداعها. فقد كان بشار يتحدى امراً القيس في تشبيه شبين

بشيئين فحكمت معايير البلاحة بأن يشارا في تشبيهه التمثيلي أتن ب بصورة أقوى وأشد حياة من تشبيهه بشيئين بشيئين الذي صنعته امرة القيس. ولم يفكر الجارم في خدي بشار وجناز قدرته الوصفية. وقصاري ما فعله أن عكس فعل المصابح تشبيه السيفوف. وليس السيفوف هي المعركة يتخلل ويتوسل بمرجعية الممارسة أو المشاهدة (وإن يكن يشار ضريرا) أما مرجعيته عند الجارم فإنها لا جناز استعداد التراحم. وكما يبقى ليشار فضل السيف. فكذلك تتسم صورته بزيد المركبة في تهاوى الكواكب. أما سيفوف الجارم فإنها تلمع وحسب!!

فإذا قال في تهنتنه بالزفاف الملك:
انظم الحرّ توهمساً وفسرداً وأصلأ الأرض والسماء تشبيهاً
 وإنّا مرت بالسماء خيالاً فتخير من النجوم عقوباً
فإنه يستعيد البيت "البلاغي" الشهير:
لهم الكواكب تندو لى فأنظمها عقوباً مرح فما أرض لكم كلّهم
أما هذه "الزيارة": "إذا مر بالسماء خيال". فإنه لا تضيق
شيناً.

لقد تكرر هذا بدرجة موحشة، وبخاصة حين تتسع الفجوة بين المقام والمقال فيعيش الجارم وشعره في عصره التاريخي الخاص، راضياً عن مقتنياته النادرة دون أن يتفكر طويلاً في مستويات التلقي التي يتم بها التفاعل وتكميل القصيدة.

فيقول في قبة الإذاعة عند إفتتاحها (عام ١٩٣٤):

سر أنها الشعر واركب كل ناجية من الرياح فقد أفت برأسها
قد يجد قدرًا من التداعي، أو الشلازم بين الشعر والإبل
(الناجية، الناقة المعدة للسفر) وإن كان يصعب على الخيال أن
يرى الشعر راكباً ناقة، غير أنه جعل هذه الناقة "من الرياح".
وتعجب، مadam قد أمسك الشاعر " بكلمة السر" في فن
الإذاعة وهو استخدام الرياح، كيف لم تسقه الرياح هذه إلى
لوازمهما في الطبيعة مثل البرق، والسماء، والعواطف،
والأمواج، وكلها مقبولة ذات صلة بالموضوع، وليس لها
المباعدة والاقتحام المستكره الذي للناقة حين تتخذ رمزاً
تصويباً لوجات الآتير!! فإذا اتخذ من "رضوى ونهلان" دليلاً
على الخلود والصمود، وهو في بلاد النيل والأهرام، فقد عرفنا
إلى أين يرحل خيال الجارم، من أين يستمد صوره التقليدية.
ومن الواجب أن نقول إن الشاعر المستشرق في زمانه الخاص لم

يُكَنُ فِي تَقَاطُعٍ وَخُصْصَامٍ مَعَ فِنْ زَمَانِهِ كَمَا يُمْثِلُهُ قَرْنَاهُهُ مِنَ الشُّعُرَاءِ الرُّومَانِسِبِينَ لِلْعَاصِرِينَ لَهُ: الْعَقَادُ وَعَلَى مُحَمَّدِ طَهِ وَإِبرَاهِيمِ نَاجِي وَغَيْرِهِمْ، لَقَدْ كَانَ الاختِلَافُ يَنْهُضُ عَلَى أَسَاسٍ مِنْ مَفْهُومِ الشِّعْرِ وَمَنْتَرِي يَسْتَحْقُ هَذَا الْوَصْفُ، كَمَا كَانَ فِي درَجَةِ تَطْبِيقِ الْأَنْسَسِ الْقَدِيمَةِ لِأَدَاءِ قُرْبَيْرِ مِنَ الذُّوقِ الْحَدِيدِ. وَهَذِهِ الْأَلْيَاتُ عَنِ الشُّعُرَاءِ جَاءَتُ فِي سِيَاقِ قُصْبِيَّةِ مَادِحَةٍ، وَسَنَجِدُ فِيهَا كَيْفَ يَرْقُ شِعْرُ الْجَارِ وَيَعْذَبُ حِينَ يَجْرِي طَبِيعَهُ، وَيَسْتَمْعُ إِلَى خَجُوْيِ نَفْسِهِ، وَيَتَحرَّرُ مِنْ سُطُوهَةِ الإِعْجَابِ الْمُطْلَقِ بِالثَّرَاتِ، وَكَيْفَ يَجْتَذِبُ بِهِ فَكْرَهُ وَجْهَ حَافِظَتْهُ إِلَى الْوَعْوَرَةِ وَالْإِغْرَابِ:

إِنَّ الشُّعُرَاءَ رَحِيقُ أَزْهَارِ الْرِّبَا
وَمَطْهَرَةُ الْأَمْالِ فِي دِعَائِهَا
وَسَرَاجُ لَيلِ السَّاهِدِ الْمُهَبِّدِ
وَشَلَاثَةُ الدُّنْيَا إِذَا مَا أَقْبَلَتْ
وَمَجَّاهَةُ وَعْدِ مِنْ أَكْفَافِ عَيْنِي
هُوَ فِي كِتَابِ الْعُمَرِ أَوْلَ صَفَحةٍ
بَدَئَتْ بِبِسْمِ اللَّهِ وَالتَّحْمِيدِ
وَرَبِيعُ أَيَّامِ الْخِسَابَةِ تَبَسَّمَتْ
رُوْحَكَاهُ عَنْ ضَاحِكَاتِ وَرَبِيعِ
أَهْدَى لَهَا الْوَسْمَيْنِ تَسْجِنُ غَلَالَ
أَنْسِ الْوَلَىٰ لَهَا بَوْشِيْ بُرُودَ
وَسَرِيْ النَّسِيَّمِ بِهَا يَقْلَالُ أَعْيَنَا
مِنْ تَرْجِسِ وَيَسْتَهِمُ وَرَدِ خَسِيَّدِ
إِنَّ الشُّعُرَاءَ، وَمَا أَحَيْلَنَّ عَهْدَهُ
كَالْوَاحِدَةِ الْمُضْرَاءِ فِي الصِّبَرِيَّدِ
تَلْقَى بِهَا مَاءً وَظَلَالًا حَوْلَهُ
جَبَّ الْجَفَافَ وَفَسَوَةَ الْجَمِسِيَّدِ

لقد اقترب الماجرم في هذه القطعة من لغة الحياة اليومية،
فغيرتني بتركيبتها الكثيف، ومجازاتها إلى خصوصية الفن
الجميل، سراج الليل، وبشاشة الدنيا. وهذا التعبير "الشعبي"
+ هو في كتاب العمر أول صفة + ثم يصف هذه الصفحة
الأولى مستعيناً بواقع ما يشاهد في الكتب، فيضيف إلى
الشباب أنه مبارك، وأنه نقي، ولكن إدراك للتلقى - مع هذه
السلasse الواضحة المتداقة - لا يليث أن يصطدم بمجازات
مستقلقة، أو ذهنية، أو غريبة على جزءية التلقى وهي
مراجعته المباشرة، فنحن نفهم وندرك وجه الجاز الاستعاري في
قوله إن الشباب " بشاشة الدنيا إذا ما أقبلت ". ولكننا لا نجد
غير قضية منطقية (كلامية) مفعت بها قافية "الوعيد" التي
استدعت نقاصها، فرأينا في هذا الشطر أن الحياة طرددائم
بين الوعيد والوعيد، وأن الشباب هو المفتاح الذي ينجي الوعيد
من تعقب الوعيد له وتهديده إيه!! وما يقال عن علاقة الوعيد
بالوعيد. يقال عن علاقة الوسمس (المطر المبكر) بالولي (المطر
الذى يليه) وتبعد الفجوة بناية كسر في خط النظم حين نقرأ
بعد هذا البيت مباشرة (وهو بيت طريف المعنى والإشارة، وإن
أفسد الوسمس والولي) قوله إن النسيم يغازل الأعين

الترجمية..

إن الذاكرة الوعية، والذاكرة التي تحت الوعي (اللاشعور) هما عدة الشاعر ومخزون خبراته، ومن ثم لا بد من تحقيق نوع من التوازن والتأنير لأن إخراج الذاكرة الوعية يجعل صورة الكلمات باهراً جامداً، كما أن سيطرة اللاشعور يودي إلى الغموض وقد يصل إلى العماء.

من إخراج الذاكرة الوعية قبيل الجارم في رثاء غازى ملك العراق، وتهنئة ولى عهده فيصل (الثاني) على عادة الشعراء فى اقتراح التعزيرة بالتهنئة، وتفننهم فى هذا السبيل، عزاء ففيينا فيصل شبل فيصل نرى فى ثنايا وجهه الأسد الوردا له فى اسمه أوفى اتصال بجمده فياحسنـه فـألا وـيا صـدقـه وـعـدـاـ الفيصل اسم الملك، والفيصل السيف، وقد قرأ الشاعر اسم الجد وأسم الخفيف، وبينهما تطابق، فوصفه بأنه أوفى اتصال، على أنه أضمر فى خاطره معنى آخر جاء من تصحيف كلمة "فيصل"، فرأى فيها الفعل "يصل" وقد تقدمته الفاء السibilية، ولهذا ذكر الاتصال، وليس التطابق أو إحياء الذكرى، وقوى هذا المعنى للمضرر بالإشارة إلى الفأل، وصدق الوعد، وهو ما يفهم من مادة "الوصول". وبخاصة أننا نعرف أن "فيصل"

الأول لم يكن - في ملوكه و نهايته - أحسن خطأ من فيصل
الثاني (الخفيض). فلئن فلأ و أى و عد في تطابق الإسمين؟! وإذا
فقد أراد الماجرم، الملم جيداً بالتراث، والذى يلح عليه هذا الإنعام
إلى درجة السيطرة، أن "يلاعب" اسم الملك الصبي أو الفتى،
فرأى أن ينفأ له بالوصول. وهذا فن عرفة الشعر القديم،
وقدم فيه صوراً طريفة مادحة أو هاجمة.

لقد قدمتنا هذه النماذج الدالة على سيطرة الذاكرة،
ولكننا لم نزعم أن هذه السيطرة - في كل حالاتها - قوية
سلبية، أو أداء مناقص لطلاب الشاعرية، فحين يحل السلام
على العالم بعد حرب عالمية ضروس (سنة ١٩٤٥) يداعب
الأمل. ولكن لا يستطيع أن ينسى ما خلق بال minden، وبالحضارات
عامة، فيقول - من قصيدة: يوم السلام:
مدن كن كالغارب أمنا ترك الخسف دورهن سجينا
وتصور كانت ملاعب أنس أصبحت بعد زهون خسنا
إن "الخراب" مثل أعلى للأمن، ولظهور أيضًا، والسبود
المقصود مثل حسناً في تدمير تلك الدور، وما مثل معنوياً في
الخضوع بفعل الهرمة، ولكن لماذا "الخسف" وليس "القصف"؟
وهذه الكلمة الأخيرة قريبة، واقعية، متداولة، إذ هي من

مفردات الحرب، وهي لا تختلف في تركيبها الصوتي عن الخسف، ولكن الشاعر آثر "الخسف" على "القصف"، لأن الأولى مفردة قرآنية (خشوفنا به وبداره الأرض)، ولأن القصف فعل الصوت. أما الخسف ففعل الإزالة من الجذور أو الأساس، ومن ثم فإن عمل الذاكرة كان عاملاً موئلاً في تمكين الصورة. وفي إعطائها مبالغة مؤثرة، وفي توشيحها بإضافة معنوية خلقية، لأن الخسف تشويه، وعقوبة. وليس كذلك القصف، فما قدمناه يؤكد حضور الذاكرة التراثية وسيطرتها. كما يؤكد أن هذا الحضور لم يكن في كل الحالات جميلاً للشاعر في صيغة الماضي، أو حاجزاً بيته وبين الحاضر، ولكن من المؤكد أنه حين "يشط" مبتعداً عن الصور التراثية المأهولة، يقدم صناعة تخصه هو وتفرده عن أي شاعر آخر في زمانه أو غير زمانه. وآية هذا في رثائه لصديقه حفتى ناصف، فلقد جاء هذا الرثاء على غير قياس في المراثي، فلم يتلزم فيه الشاعر طابع المبالغة في إظهار الحزن، ولا تحريم الفجيعة في المراثي بحيث ترحل الدنيا معه. بل إن الشاعر يبدو متهدلاً كما ساخرًا من كل شيء، مازحاً بعض الشيء. مبتدئاً بنفسه:

أكملـاً مـبرـاعـش أـوطـافـنـعـش بـالـذـى
طـارـ الشـفـاءـ فـلـوـلا بـقـبـيـرـةـهـ عـنـ

لـوـلـاـ الـثـقـىـ لـمـ اـجـدـهـ بـجـانـبـهـ أـوـيـجـدـهـ

وتـسـتـمـرـ هـذـهـ الطـبـيـعـةـ المـادـيـةـ لـتـشـمـلـ جـوـ القـصـيـدةـ
فـتـحـبـلـ الرـنـاءـ نـوـعاـ منـ الـظـرـفـ طـرـيفـاـ لـيـسـتـ لـهـ سـابـقـةـ.ـ وـهـنـىـ

يـقـولـ أـخـارـمـ فـيـ وـصـفـ صـدـيقـهـ المتـوفـىـ:

قـدـ كـانـ حـسـمـاـ جـسـيـماـ يـمـدـوـ كـلـذـانـجـ حـصـمـ

الـلـحـمـ رـحـمـيـهـ لـهـ نـعـوـمـةـ قـطـنـ

وـالـصـدرـ رـحـبـ فـسـيـحـ مـلـجـاشـ يـوـمـاـ بـدـغـنـ

فـيـ وـجـهـهـ لـهـمـ حـسـنـ مـنـ رـوحـةـ لـلـسـنـةـكـنـ

وـهـذـاـ الـوـصـفـ الـذـىـ يـقـارـبـ الـوـاقـعـ وـلـاـ بـيـتـعـدـ كـثـيرـاـ عـنـ مـبـالـغـةـ

"ـالـكـارـكـانـيـرـ"ـ الـنـبـلـةـ.ـ لـاـ يـنـاسـبـ مـوـقـعـ الـرـثـاءـ وـلـاـ سـيـكـوـلـوـجـيـةـ

الـرـائـىـ كـمـاـ وـضـعـ مـعـيـارـاـهـ الـعـلـمـاءـ بـفـنـونـ الـشـعـرـ.ـ وـمـنـ هـنـاـ كـانـ

الـتـمـيـزـ وـكـانـتـ الـخـصـوصـيـةـ الـتـىـ وـجـدـتـ لـنـفـسـهـ مـجـالـاـ حـيـنـ

"ـخـرـرـتـ"ـ مـنـ سـبـطـرـةـ الـذـاـكـرـةـ.ـ قـدـ تـكـونـ حـالـاتـ التـحـرـرـ مـنـ

سـطـوـةـ الـذـاـكـرـةـ لـيـسـتـ بـالـكـثـيـرـةـ الـتـىـ جـعـلـ مـنـهـاـ ظـاهـرـةـ أوـ

يـنـقـسـمـ لـهـ شـعـرـ الـخـارـمـ نـوـعـيـنـ.ـ وـمـعـ هـذـاـ فـلـىـ هـذـهـ الـحـالـاتـ

تـكـشـفـ عـنـ "ـمـسـتـوـيـ آـخـرـ"ـ هـوـ الـأـدـاءـ الـنـفـسـيـ الـذـىـ يـتـجـلـ فـيـ

خزير اللغة من أسر الموروث، وهذا - بدوره - يرتبط بشورة الانفعال وسيطرة الرغبة في الإفهام، وذلك يحدث عندما يكون منبع القول كامناً في النفس وليس في الذاكرة، وليس من شرط الكمون في النفس أن تكون التجربة "شخصية" مباشرة، أو ذات اتصال مباشر بالشاعر وإنما شرطه الإحساس الخاص، أن يشعر بأن هذه "قضيتها" - حتى لو لم تكن كذلك في الواقع - وأنه يتلقاها على غير قياس إلى جارب أخرى لشعراء سابقين، ولكن السوابق / الأمثلة المتحققة في شعر الخامنئي ترتبط بالموت، فقد مات له ولده البكر الشاب، فدأب على تذكره في قصائده الرائعة، ولكنه - قبل هذا الفقد الخاص - عاش جريمة فقد عام، إن صح القول، وقد تصرّف في تصوير موقف بما يخرج به عن خط المران التقليدية، ويدخله في هذا الأداء النفسي الذي يعد أحد مسائله لتجاوز التقليدية، ويدخله في هذا الأداء النفسي الذي يعد أحد مسائله لتجاوز التقليدية، ومقاربة التجديد، القصيدة بعنوان "أقول حميم"، وهي عن حادث سقوط طائرة حربية مصرية في رحلتها من الجلترا إلى مصر، فوق فرنسا، ووفاة طياريها، مما أثار حزناً شاملـاً في البلاد، وللاحظ أن الشاعر في تقديمها للقصيدة

لم يصفها بأنها "رثاء" وإنما هي تصوير لهذا الحادث الجلل ووصف لوقعه وأثاره. وهذا في ذاته مؤشر إلى الرغبة الداخلية لدى الشاعر في كسر سطح المراثي. ومن ثم سيكون السؤال: هل استطاع أن يحقق - في هذه القصيدة - أن يستطرد من الحادثة النازلة النادرة، بل غير المسبوقة. مذاكاً مختلفاً يستقل به عن المراثي الكثيرة التي رثى بها كثرة من أصدقائه وكبراء زمانه؟ المطلع تقليدي لا يبشر بجديد:

جمع الشجون ويد الأحلاما خطب آناخ بكلكل وأفالم
أخل الكنانة من أمر سوهامها عسوداً وراع الليل والأهراما
فقد صنع طباقياً بين "جميع" و"بدد". وجعل الخطب يغيرا
ينبع بكلكله. ويقيم جائماً على الصدور (كما فعل أمرؤ
القيس مع الليل) ثم راعي التناسب بين الكنانة (صفة لمصر)
والكنانة (جعية الشهاد) وعلاقة الكنانة الحقيقة. والكنانة
المجازية بالسمعين الفقيردين. ثم مضى يصفهما بأنهما
غصنان. وجمدان. ونسران. وهذا كله مأثور منداول في هذا
السياق. وكذلك استخراج عظة الموت وأنه حق لا عاصم منه.
وهي حكمة شعبية متداولة:

وللوقت يلقي الأسد في عرسها
ويقول حول كناسها الآلام
لا الدرع تصفيح حين تهطلن كفنه
براما، ولا السيف المسلح حسما

قد ينسى الموت التمالي بجمدها
ويغول في آجلمه الضرائبما
لكن الجارم يؤكد شعريته، يستعيد موهبة العارة
للمحفوظ الظاهر لتدخل من زاوية الأداء النفسي إلى مساحة
التجديد، وذلك حين يطرح أسئلة تناول أن خبيط بطبيعة
لحظة الكارثة ومواجهة الموت داخل الطائرة، وكيف فكر فؤاد
حجاج، وشهدي دوس وهما يعيان خاتام حياتهما؟

يا هو لها من لحظة لا نازها برد، ولا كان اللهيب سلاما
هل اخترأ فيها على باليهما النيل، والأياء، والأعمالام
والوطن الصديق يرقب عودة وبلاه! قد عاد إليه رهاما
انقساما فيها الوداع بلحظة أم لم تدع لهما النون كلاما
هل فكرا في الألم تندب حظها والزوج تسكّن والهين يتلامس؟
لقد عنى الجارم بتصویر لحظة النظر، وهي لحظة غامضة، لا
يسهل التكهن بآياته الفكر والانفعال فيها، من ثم طرح
سلسلة احتمالات هي بثابة أفق التوقع لواجهة الخطر الماحق،
فإذا تأملنا مفردات التكوين التي لا تنسفر عن نفسها إلا بتوع
من التدقيق الشديد، سنجد الشاعر وقد جعل صورة الوطن

مجملة في رمز النيل تأخذ مكان الصدارة، جعلها أول ما يخطر على البال، وقرن إلى الوطن، الآباء والأعمام، في إجمال يكاد يتغول إن المقصود: الشعب الذي ينتظر وصول أول أسراب سلاح الطيوران إليه، فليس هذا الشعب إلا آباء وأعمام بعضهم البعض، من ثم أكد هذا الأفق الخاصل بقوله في البيت التالي: "والوطن الصديقان" فهوذا ليس انقلاباً في الصورة يجعل بؤرتها تنتقل إلى الوطن الذي ينتظرون، إنه تأكيد وبيان أن أراد من النيل والآباء والأعمام، إنهم: الوطن، ثم تتجدد أداة الاستفهام "هل" في البيت الأخير وكأنه يستأنف سبر تلك اللحظة المتفرجة بالألم في علاقتها البشرية، فهناك الأم التكلى، والزوج الأنثى، والأطفال المتسامي الوالهين، ومن بين قسم الصورة النفسية تطل ومضة خاطفة غريبة على المشهد بقدر ما هي صادقة: هل توازع الرفيقان حين أيقنا الموت، أم تبادلاً نوعاً آخر من الإشارة الوداعية، أم شغل كل مأساته فلم يجد الفرصة؟ لقد استخدم الشاعر "الهمزة" أداة للاستفهام، في حين أنه استخدم "هل" في استفهامه السابق واللاحق أيضاً، وكما يدل هذا على خروج لحظة الموت عن سياق التذكر للأحياء، فإن "الهمزة" حقق صوتياً طابع

العجلة والمبل إلى اقتصاد الجهد والوقت، كما أن هذه الورمة (وهي صوت انفجاري) تماش حشرجة الموت وأصوات الفزع، أما "أم" في صدر الشطر الثاني من البيت نفسه فإنها بامتدادها تناسب ضياع الفرصة، وامتداد الوقت بعد موت الشابين الوعدين.

تدل مفردات التكوين على أن الشاعر قدم صورة الوطن والتفكير فيه، على صورة الأهل والأقربين وفي مقدمتهم الأم والزوج والأطفال، فهل يتفق هذا وطبيعة البشر؟ أليس من الفطرة أن الإنسان يفكر في الأقرب إلى نفسه، في أمه وأطفاله وزوجه قبل أن يستحضر ولعله في هذه اللحظة الماحقة، لا يستحضر المعانى العامة وال مجردات؟ وأقول إن هذا صحيح في الرجل يوم قتل على فراشه وبين أهله، ولكنه ليس صحيحاً إذا كان هذا الرجل نفسه قد قاد طائرته عائداً إلى وطن ينتظره، ورتب احتفالاً لوصوله، وعدّ هذا الوصول - سلباً - معلماً من معالم فخره وتقديمه.. إن الشاب قائد الطائرة يعرف هذا، ويحمل أمانته، ولا يخشى الموت في ذاته، ولا يخشي لوعة أهله، بل لا يفكر فيها، قدر ما يفكر في انكسار الوطن، وخيبة أمل الملابين التي كانت تريد أن تفرح به، فلم يعد

أمامها إلا أن حزن عليه، وعلى حظها من الحياة!!

لقد بلغ صدق الأداء النفسي التصويري ذروة الدقة والجمال في هذه الأبيات. إن هذه الأبيات من بكتابية الشابين الطيبارين فؤاد حجاج وشهري دوس، تدل على أن الجار الشاعر حين يتحرر من سطوة ذاكرته، وأنماط حفظه التراثي، يصل إلى قدر من الإبداع يضعه في طليعة شعراء النفس، فيجمع إلى الصدق والشفافية دقة التصوير والقدرة على الفوضى في اللحظات الصعبة، وهو ما لم يتمكن من صنعه في مراتبه الرسمية (الملكية وغير الملكية) لأن هذه المراتب - مثل من قبلت فيهم - لن تستطيع أن تحرر من قواعد "البروتوكول" وتصنيفاتهما. وكذلك لن تكون مدارحهم بعيدة عن هذا الخضوع للرسميات.

ثم نصل إلى فجيعة الشاعر في ولده البكر الشاب، وليس في ديوانه - على امتداده - قصيدة في رثاء هذا الابن، وهذا دليل آخر على صدق الشاعر مع نفسه، أو مع لوعته، فالخن إذا زاد استعنصس على قدرة الكلمات، من ثم، جاء ذكر هذه الفقد في سياق بكتابيات أخرى، حدث هذا مرتين، في قصيدة "دمفنة على صديق" وهي في رثاء أبو الفتح

الفقى" (والد الصحفيين الكبیرین احمد أبو الفتح ومحمد أبو الفتح، صاحباً صحیفة المصری سابقًا). ويعرف في مدخل القصيدة بأنه وكيل دار العلوم، وله جائزة - حتى الآن - موقوفة على أحسن طالبين من دار العلوم، كل عام) وقد توفي عام ١٩٣٦، أي بعد مرور ستة أشهر أو سبعة من رحيل ابن الشاعر والقصيدة الأخرى "جرح لم يندمل" وهي في رثاء الشیخ عبد الوهاب النجار عام ١٩٤٢ (عالم الشریعة والمؤرخ) وقد توفي النجار عام ١٩٤١، فالقصيدة في حفل تأبين له، وملحوظتنا الأولى أن ذکرى الابن الفقید أو الرغبة في ذکره وإظهار معاناة فقدہ اختارت سیاقها الخاص، مرتبطة بصديقين عزيزین أثیرین عند الشاعر، واللاحظة الثانية أن سنتين بين القصيدة الأولى، والقصيدة الأخرى، لم تغير شيئاً من عاطفة فقد ولوعنة الحزن.

يقول في القصيدة الأولى، ولنتأمل طریقتہ في سلاسله
الانتقال من رثاء صديقه إلى الحنين لولده:
ماذا أصاب الليث عن غدواته صبحاً، وماذا نال من رُوحكِ
سمحت له الدنيا بهاء سراياها فلابتئنه منها بهاء حياته
إن الأمانة الخسارة جميلة لوحظ الإنسان أميكي

فَلَرُبْ رُوْضَ لِلنَّوَاطِرِ مَعْجَبٌ
كَمْنَتْ سَمْوُمُ الصَّلْلُ فِي زَهَارٍ
فَدَكَانَ لِي أَمْلَ سَقْنَتْ فَرَوْعَه
بِمَسِ، وَغَلَبَتْ الْمَنِي بِعَذَانِهِ
أَحْنَوْ عَلَيْهِ مِنْ الْهَجَيرِ حَسَّهُ
وَمِنْ النَّسِيمِ يَهَزُ مِنْ أَسَالَهُ
وَأَنَوْدَ عَنْهِ الطَّيْرَ إِنْ حَامَتْ عَلَى
زَهَرِ يَضْسِيءُ الْأَفْقَ فِي عَنْبَانِهِ
اللَّهَلِ يَنْفَخْهُ بِذَابِ طَلْهُ
وَالصَّبِحَ يَنْحَهُ شَعَاعَ إِيَادِهِ
حَتَّنِ إِنَا قَوْيَتْ لَهَانِ غَصَصَهُ
وَاسْتَحْصَدَ لَرْجُوْ مِنْ نَصَارَاهُ
وَأَخْذَتْ اسْتَجَلَ السَّنَنِ مِنْ تَوْرِهِ
وَأَلْشَمَ رِيحَ الْأَلَدَ مِنْ نَفْحَاتِهِ
وَأَفَاعَرَ الدَّرَاعَ لِنْ غَرَاسَهُمْ
لَمْ يَرَكَ مَثَلَ زَكَالَهُ وَنَبَالَهُ
عَصَفَتْ بِهِ هَوْجَ فَخَرَّ مَعْفَرَا
وَجَنَّى عَلَيْهِ الْمَهَنَ قَبْلَ جَنَّاهُ
وَوَقَفَتْ أَنْظَرَ لِلْحَطَامِ مَحْطَمًا
مَتَفَقَّتْ الْأَفَلَانَ مَثَلَ كَتَانَهُ
وَعَدَ يَنْجَزُ غَيْرَهُ وَعَدَ وَفَانَهُ
أَفَوْنَ بِعَدِيَا مَالِهِ عَنْهُمْ

لقد روى الجارم صديقه "أبو الفتح" مستعيناً صور الرثاء
لتسيد القوم، الجليل الفارس، المقدّر من عشيقته، حتى ذكر
فرسه المهمل الذي يشعر في أعنته، والكمامة تبقى من حوله،
يبكون البطولة والكرم، من هنا يأنس وصف المؤذن بأنه "الليث"
استمراً في الأتجاه، ولكن "الليث" ينتهي إلى غاية ينتهي
إليها غيره من لا يغنى عنده ولا يمل شجاعته، من هنا يتدرج
إلى "الأمانى الحسان" وهذا الوصف ينبعطف باللمساق إلى ما

يأى، فالوصف بالحسان يناسب الروض، ولا يناسب الليث، فإذا ذكر الروض المعجب فقد مهد للاستعارة النادرة في قوله: "قد كان لي أمل سقيت فروعه بدمي" هكذا يبدأ نسخ الصورة المرسومة بالكلمات، انطلاقاً من هذه الاستعارة التي جعلت الآبن "شجرة ذات فروع، وجعلت من الأب شارساً وسافراً" وحارساً لتلك الشجرة، وأملأفي جناتها، متعلقاً بخلودها وخلوده من خلالها، لقد صنع من هذا قصة كاملة الأركان، وكانت يحقق مبدأ "إليوت" في إيهاره للمعادل الموضوعي على الإفضاء المباشر بالأفكار والانفعالات، إن الجارم لم يبح ذاته من القصة، إنه راويتها، وهي قصته خديداً: "قد كان لي" والعبارات مسندة إلى ضمير المتكلم، أحنوا - أندوا - أفاروا، ولكن هذا المضور لم يقلل من موضوعية العرض، بل قد ما أضاف من صدق المعاناة، وهذا الصدق أوضح ما يكون في اعترافه بدخيلة الأب الذي يشعر أن ولده يتميز على أمثاله من أولاد الآخرين: "وأفاروا الزراع أن غراسهم لم يزك مثل زكاته.." ثم يحدث الانقلاب، حيث مخالفة التوقع، وبأثر تعبير فقد ملونا بطبعان الفروسيّة التي وصف بها صديقه في مراحل

القصيدة

* عصفت به هُوَجٌ فَخَرَّ مَعْفِراً *

فإذا كان عصف الرياح الهوج يحقق ملاعمة مع استعارة الشجرة لهذا الابن، فإن عبارة "خرّ معفراً" هي من صميم المعجم الفروسي، ووصف الفرسان مشتبكين في قتال الأقران في الميدان. هذا المقطع من بكارية على صديق، الذي اختص به ولده فاستحال إلى بكارية للشاعر على نفسه، له مستنته السيكولوجي. فالحزن يسير في قوافل يستدعي بعضها بعضاً. ولا يحتاج إلى دليل من "تيار الوعي" لأنّه من المشاهدات اليومية، والذي يعيينا هنا أن هذه البكارية - في تشكيلها الشامل قد كسرت سطح المرانى كما هو مقرر واستقلت بذاتها عن مرانة الأخرى. وأن هذه المساحة الفضصية لولده قد أدت وظيفة فنية عالية القيمة للقصيدة كلها إذ دل هذا القرآن بين الصديق والابن على درجة خاصة من الإعزاز، وإنما ما يخص "أبو الفتح" يعزف على أوتار الذاكرة التراثية. فإن هذا القسم الذي استعاد فيه الشاعر فشدة الخاص تمرد على الذاكرة، فلم يحتفظ من مذخورها بغير القليل. وشق طريق حكايته الدامية بأداء نفسه فيه صفاء حزن الآباء على الآباء. أما أبياته الأخرى، المتداخلة مع بكاريته لصديقه عبد

الوهاب النجاشي فعلى الرغم من أنها محددة في سياق القصيدة بأنها مقطع قائم بذاته، فإنه مهد لها بما يدخل في مصطلح حسن التخلص، أو لنقل إن انعطاف السياق ذات مرتبة تتقلب على التنبيه لوجود نقلة تمس "موضوع" الرثاء، وذلك بتجاوز ذات المرثى الخاصة، إلى عمومية موضوع الموت.

فيقول في ختام المقطع السابق:

نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حيلتنا نقض وغسل
رأيت لكل مشكلة حلولاً وبشكلة المذلة لا حلٌ
إذا كان الفداء إلى يقاء فلابعد ما يصلك ما يأمل
إن مشكلة الموت إذا هي المقدمة، وهي النتيجة، هي الفزل
ونقض الغزل، كما سترى، وهى الصحة والعلة فى الآن نفسه.
وليس هذا عزاء أو تصبراً يستعين به على مواجهة محنته
التي مضى على عنفوانها سبع سنتين دأباً، إنه قد انتهى إلى
"قانون" الوجود، وهو يختلف عن الإدراك الفطري المباشر أو
البسيط الذى يقول باحتمالية الموت وأن من لم يمت اليوم
سيموت غداً، إن هذا القانون الوجودى يكتشف أن كل فعل إنما
يتطوى على نقبيضه، ومن ثم يرى أن أسباب الموت هى بذاتها
أسباب الحياة، فإذا انتهينا معه إلى هذا، وجب علينا أن ترقب

كيف طرح قضية فقد الابن بعد هذا الزمن . وكيف يراها من
منظور هذه الإطلالة الفلسفية :

بنفسى فى الشرى عصنا رطباً يرقى من الشيب ويختفى
تضاحكه لدى الإصحاب شمس ويلامه لدى الآمساء حلٌّ
كل حقيقته نهراً وريحاً يسمعى حلٌّ غالبة يملي
يميل به التسليم كتلان أمة
يميل بصدرها الخافق طفل
إذا اشتهرت عصون الوطن شكلاً
مشتت به وجست له بنفس
وإن الحب تبادر ويخفى
وامرأة في ذاه واسع تظل
وكنت أشم ريح الخلد منه
وللت لعله يبقى والي فرسيل
يدوحته فيما نفعت "تعل"
عنه العواصفة، أي نوع
زهى عنى وخلفنى فـؤاماً
يدوب أنس عليه وضمير
يئل على التجاوى كل جرح ويسرح القلب دارم لا يملي

* * *

أشعر بالرثاء فهو جمـوس ودعـتبـ النـيـحة لا يـمـلـ

إن الجانب العاطفى الإنفعالى فى هذه القطعة هو بذاته
المثالى فى ساقتها . وكأن الأحزان الخاصة . العميقـة . لها وجود
خارج الزمن . وجود ثابت . أو هو ينمو ولا يخضع للتقاديم أو

الفناء، لقد صنع متعطفه في آخر القطعة ليعود مرة أخرى إلى رثاء صديقه. فحمل من سأله أن يرش هذا الصديق ذنب إهانة حزنه القديم الراسخ الذي جعل منه ذبيحة، وعذيب الذبيحة لا يحل * وفي هذه القطعة احتفظ الابن الفقيه بصورته: الشجرة النضرة الفواحة الواعدة، والأمل في أن يكون أستاد لأبيه.. ولكن الشيء الذي تغير رسا إلى العكس أو التغيير ما كان عليه في القطعة السابقة، هو العلاقة بين (أنا) الأب و (هو) الابن. فقد كان الأب في القطعة الأولى شديد الخضور إيجابيا، صانعا، باذلا، يقول فيها: سقيت (أنا) بدمني، وغذيت (أنا) أحنو، وأذوه. أما في هذه القطعة التي نحن بصددها، فهناك وجود موضوعي خارج تأثير الأب يؤدى عمله في استثناءات الشجرة وإيمانها، إنه تضاحكه الشمس، وبئاته الطل، وبييل به النسيم. وهكذا اقتصر جهود الأب على أنه يسره هذا، ويعترض ويضمن، ويتوقع، إنه في هذه الصياغة الأخرى في موقع "المشاهد المعجب" بما صنع الله، وليس له في هذا الصنع شيء حتى وإن تفاخر وهنأ وأمل.. وحتى في هذه المفاجرة تراجع أو يُحفظ على مفاجرة الزراع بغيره، فقد تأكد له أن الفرس والخصاد يتم بفعل خارج إرادته الإنسانية المحدودة.

کان یقوقل:

وأفاخر الزراع أن غراسهم لم يزك مثل زكانه وبناه
والآن.. بعد سنوات من معاناة الصبر والتصبر فقد رأى أنه:
إذا اشتريت غصون الروض شكلًا غليس لقده في المسن شكلً
إن مبدأ "الامتياز" وارد.. ولكن يختلف في الأساس كما
يختلف في الهدف.. فهناك "يفاخر" لأنه صانع هذا الفتى.
لكنه الآن يقول إنه - ظاهراً - يشبه غيره من الشباب.. ولكنه
"عندي" لا يشبهه أحد

أحسب أن مرتينه في الصديقين. الفقى والنجار وما
تللهم ما من بكاء إلان العزيز الراحل. ومرتئه لنسرى الجو
الشهيدين. هذه المراتي الثلاث قد أوضحت ما نريد بالأداء
النفسى التصويرى. ودللت بالقراءة المتأدية على أن للجaram فى
شعره حذق وجمال يحتاج إلى بعض الصبر لمكشf عن
أسراره وفلسفتة.

الفصل الثالث

فلسفة الصورة

ليس من أهداف هذه الدراسة أن تقدم إحصاءات بتنوع الصور أو أنماطها، فهذا أمر ميسير لمن يظلمه . ولا يحتاج إلى عناء من أي نوع . لأن شعر الجارم ذى النزعة البدوية، العربية، الإسلامية، يشف عن مصادره، كما يدل على أسانيده. وفي كل هذا يجري على نسق الاستخدام البلاغي المقرر في الدراسات البلاغية. من هنا نتجاوز ظاهر الصورة إلى عمقها، وفلسفتها، وما ينطوي عليه تركيبها. وما تثيره علاقتها من أفكار، تصب في التصور الشعري للكون، وللحياة، وللإنسان. في تلك الموضوعات أو الأغراض التي تناولها الجارم في قصائده، ويدل ظاهر صياغتها على قرب المتناول، فإذا أمعنت في بعض ما خوبه تكتسبت عن أعماق أخرى واقتدار خاص. من ثم ستكون لنا وقفة مع تلك الأنماط من التصوير التي تدل على هذه الأعمق.

أ- المفارقة

ومن المفارقة ينتمي إلى الجوانب وبعد خاصة أسلوبية مميزة، تحتاج من الأديب إلى مهارة من نوع نادر لأنها تقوم على ظهور معنى حرفياً وأخر خفياً في العبارة ذاتها، وهذه المعنيان يختلف أحدهما الآخر، وهذا المعنى الخفي لا يكتشف بغير التأمل وتدقيق المرامي، وهذا الخفاء نفسه يدخل بالتفكير إلى دائرة القموض، وتوليد الاحتمالات، وقد احتفى النقد بالمفارقة، وشهر بها أدباء عالبيون، ولكن الإسراف فيها يدفع بها إلى الآلية، وبفسدها التوقف، ولهذا قال أنا تول فرنس، إن عالماً بلا مفارقة يشبه غابة بلا طيور، وهذا حق، ولكن قد استدرك عليه آخر فقال، ولكننا لا نريد لكل شجرة أن تحمل من الطيور أكثر مما تحمل من الأوقاف، وهذا الشرط ينطبق على ما استخدمه الجارم في شعره من هذا الفن، والمفارقة من أقوى الدلالات على حرية التصور، وقوة النقاد في الأشياء بحيث تدرك في المأثور السادس معنى جديداً لم تنتبه إليه الأذهان، وهذا المعنى الجديد نقىض لذلك السادس، ومن ثم تكون هذه "المفارقة" الفنية سبباً للدهشة والإعجاب، استجابة للإدامة

المتولدة من كشف التناقض فيما ألقته الطبانع وسلمت
به العقول. إننا نتذكر البيتين اللذين سطرهما الشاعر
حت صورته وقد يبعث بها من تمن. وعلى رأسه قبعة
فاجتنب فكره علاقة التضاد أو المفارقة. بين العمامة
الأزهرية. والقبعة الغربية. ومن ثم كتب:
ليست الآن قبعة بعيها عن الأوطان معناد الشجون
فإن هي غيرت شكلني فلابي "من أضع العمامة تعرفوني"
والطريف هنا. الذي يقوى حس المفارقة. أن الجارم
استخدم الفعل "أضع" متلاعباً بالتناقض بين دلالته اللغوية
القديمة. ودلالته العصرية المكتسبة بالتداول. فالخجاج
الثقافى كان على المنبر. وكان فوق رأسه عمامة . فإذا
استهان به الناس في المسجد واستضعفوه فقد تهددهم
بأنه متى وضع العمامة (أى جرد منها .. وضعها عن رأسه .
خلعها) واعتذر بيضة الحارب فإنهم سيرون الوجه الآخر
الذى لم يعرفوه!! والقرآن الكريم يقول (ووضعنا عنك وزنك)
وفي ضوء هذه الدلالة المزدوجة تدخل إشارة الشاعر في
البيت الثاني. بالفهم. إلى منطقة غامضة. كنا مع
القراءة السريعة نحسبها محددة بالمعنى المباشر الظاهر

وهو أن القبعة غيرت هويته، وأنه متى تخلى عن القبعة وعاد إلى العمامة فإنه يسترد شكله المأثور. ولكن العبارة قد تعنى عكس هذا تماماً، فكأنما هو يفاخر بتجربته الغريبة، وبأن هذه القبعة التي غيرت شكله غيرت فيه أشياء كثيرة كذلك، وأنه اكتسب ثباته ومعرفة وشخصية أخرى منذ وضع العمامة، أي تخلى عنها، واعتبر القبعة (في المعجم من معانٍ "اعتبر": ليس العمارة (فتح العين) والعمارة: كل شيء على الرأس من عمامة وقلنسوة ونحوهما)

وللجرائم مفارقة، هي صورة نادرة، تقوم على التناقضين السلوكيين، وتدل على قدر من الظرف كامن في طبع الشاعر وذلك حين يقول عن عجوز ماجن:

لنا شيخ تولى أطبياه بهيم بحب رات الفدوه
يشارل إذ يشارل من قيلم وإن صلى يصل من قعود

وليس طرافة الصورة وجدتها محصورة في تلك المفارقة السلوكية القائمة على تناقض القيام والقعود، فعبارة: "تولى أطبياه" التراثية تعنى أن شبابه وما له (أو

سعة عيشه كما يقول شرح الديوان) قد ذهبا . ما يعني أن مرشحات الغزل مفتقدة . ولكن "تولى أطبياه" يهد للبيت الثاني فتفيد أن غزلم بلا جدوى وكذلك صلاته غير مقبولة . وبهذا ضاع الحب وضاعت العبادة كذلك . وكذلك يستخدم الشاعر في حالة الغزل "إذ" الدالة على التتحقق والتأكيد . ويستخدم في حالة الصلاة "إن" الدالة على الاحتمال والشك . فهو رجل غزل . ناهض له . مثابر عليه . مستعد دائمًا . فإذا جاء وقت الصلاة . فربما . تعله . يؤديها قاعدا إذ تذكر الآن وحسب أنه شيخ تباح له الرخصة !!

ويقول الجارم في وصف ثقيل:

تباله من لقينيل مما وروجنا وطينه
لوكان من قوم نوح لما ركب السفينه

إن ثقل الروح فيه كفاية لأن يزهد فيه . وذكر الدم يغنى . اعتمادا على الموروث الشعبي الذي يمكن بثقل الدم أو الظل . وخفة الدم أو الظل كذلك . ولكن الشاعر جسد معاناته وزهده في الشخص بأن عدد كل احتمالات الثقل . فليس من ملاذ لتخفييف الوطأة . ونص على "الطينة" وهي

تحتمل المزاج كما تحتمل الجسم، ليناسب إشارته إلى السفينة في البيت الثاني، فكما أن احتمال المعنى أن الشاعر يرفض فرصته الوحيدة للنجاة كراهة لوجوده مع هذا الثقيل في مكان واحد، فهناك احتمال آخر بأن ثقله سيخنق السفينة، ومن ثم سيكون ركوبها، والعدول عن الركوب سيان.. فالفارق متحقق على كل حال..

هذه بعض مفارقات الجارم، هي صور اختارت لنفسها أن تكون مداعبة وظرفًا، أو هجاء منهكما، وهذا يعيد المفارقة إلى أصلها النابع من الصورة المدركة بحدة الخطأ والقدرة على العبث بالواقع والحقيقة، وسنجد عند الجارم مفارقات تقوم فيها الصورة على الفكرة، لتبلغ رسالة، ولتحقيق هدفاً أديباً قوله..

إننا نتقبل مسح الشجاع بأنه أسد، ويوصف الجنود الأبطال بأنهم أسود، وهذا التقبيل أساسه إننا جربنا "الأسد" في معنى محمد هو "الشجاعة" وهذا المبدأ مقرر عند الملقي العام، كما أنه مقرر عند علماء البلاغة الذين حصروا الجاز القبول فيما يمكن الاهتداء إلى المعنى المشترك (الجماع) بغير عناء، أي خروج على عرف

الاستخدام، ولهذا قبلاً قولنا : فلان أسد بمعنى شجاع، ولم يقبلوا قولنا : فلان أسد، إذا أردنا أنه أبخر، أو كره رائحة الفم، برغم أن الأسد شجاع، كما أنه أبخر كذلك. وهذه التفرقة في قبول المثال الأول، ورفض المثال الثاني تنظر إلى العرف وما جرى استعماله عند الناس. من هذه الزاوية يدخل الجارم إلى عقولنا محملاً صورة معانٍ مفارقة للملأوف، غير أنها تستند إلى حقيقة أو حقائق أخرى يصعب دحضها. هنا نعود إلى "الأسود" وكيف خولت في الإدراك العام إلى "الشجاع" وهذا ما وصفت به الجنود عشية انتهاء الحرب العالمية الأولى. ولكن الجارم "يقرأ" في الأسود المعنى الآخر، فتحدث المفارقة من نفي الأسدية عنمن يستحقها باعتبار آخر. لقد رأى الشاعر هذه الجنود ذاتها وهي تدمّر وتقتل وتقترب وتتوحش. فلا يحق لها وصف الأسود التي لا تقدم على الافتراض إلا إذا أحسست الجموع أو هوجمت.

قد رأينا الأسود تقمع بالقوت. فلقيت الرجال كانت أسوداً وهما هؤلاء يصور جنازة سعد زغلول. فيقول عن خشبة التعش :

فيها - كنابوت الكليم - سكينة وبقية من هيبة وجلال
لا يحملوه على المدفع إنا فخر الزعيم قيادة الأسرال
أبدر بن حملوه في غزوانه أن يحملوه عشيقة الترحال
فانتتأل البيت الثاني، حيث حمل نعش زغلول على
عربة مدفع كما جرى عرف المواكب الأخيرة للزعيماء، وإن
"المدفع" ليتهم الشاعر المقلد معانٍ، ويفتح أمامه باب
القول على مصراعيه كما يقال، ولكن الجارم يشكل صورة
هي تقىض المتوقع، وهي - في الوقت نفسه - أكثر صدقًا
على طبيعة زعامة سعد زغلول، إذ كان فخره أن قاد
شعباً أعزل وبغير طريق العنف الدمر استخلص حق
وطنه وشعبه في الاستقلال، ثم تتأمل صدر البيت الأخير
فنجد - في صميم الحزن على رحيل سعد، وفي موقف
ينير كل مبالغة مكننة في تمجيده، ويتقبلها . وإذا يحرضن
على أن الشعب أحق بحمل زعيمه إلى مثواه، يسجل لهذا
الشعب أنه - هو أيضاً - الذي حمل الزعيم في غزوانه !!
من هذا المستوى الذي يستحقر إعمال الفكر حتى
يتسنى إدراك وجه المفارقة فيه، وصفه لمدينته "رشيد"
التي لا تشبهها مدينة أخرى، فيقول:

من زبادا التبوغ أنت لا تلـ سـقـيـ أـنـيـسـاـ ولا تـرـيـ لـكـ نـداـ
إـذـ الـأـلـوـفـ أـنـ مـجـدـ التـبـوغـ.ـ وـأـنـ نـبـهـرـ بـالـتـابـغـينـ.ـ أـمـاـ أـنـ
يـكـونـ التـبـوغـ "ـزـيـةـ"ـ تـتـولـدـ مـنـهـ "ـزـيـادـ"ـ فـهـذـاـ مـبـاـيـنـ لـكـ
عـرـفـ،ـ ثـمـ إـنـ الشـاعـرـ يـجـعـلـ هـذـهـ الزـيـادـ مـوـصـولـةـ.ـ مـقـوـيـةـ
لـلـمـعـنـىـ الـمـادـ مـنـ خـلـالـ الـكـثـيـرـ عـنـ الـفـارـقـةـ.ـ وـلـيـسـتـ
انـقـلـابـاـ عـلـيـهـ أـوـ مـسـخـالـهـ.ـ فـهـذـهـ مـفـارـقـةـ أـخـرىـ.
وـتـأـخـدـ الـمـفـارـقـةـ التـصـوـيـرـيـةـ مـعـنـيـ الطـرـافـةـ.ـ مـسـتـنـدـةـ إـلـىـ
الـلـلاـحـظـةـ الـذـكـيـةـ الـقـالـمـةـ عـلـىـ اـكـتـشـافـ التـنـاقـضـ فـيـماـ
أـلـفـتـ الـعـيـنـوـنـ وـالـأـسـمـاعـ أـنـهـ كـلـ مـنـسـجـمـ.ـ فـمـثـلـاـ جـهـهـ
يـشـارـكـ فـيـ اـحـتـفالـ بـبـلـوـغـ مـجـلـةـ الـهـلـلـ خـمـسـيـنـ عـامـاـ
مـنـذـ صـدـورـهـ.ـ فـيـتـلـاعـبـ بـالـكـلـمـاتـ مـجـتـذـبـاـ صـورـةـ التـنـاقـضـ
الـمـاـلـلـ فـيـ كـيـانـ مـكـتـمـلـ مـنـذـ نـصـفـ قـرـنـ.ـ وـمـعـ هـذـاـ لـاـزـالـ
يـحـتـفـظـ بـوـصـفـ الـابـتدـاءـ.

قـدـ قـرـأـتـ الـهـلـلـ خـمـسـيـنـ عـامـاـ فـلـقـ فـيـهـاـ بـدـرـ السـمـاءـ اـكـتمـالـاـ
وـعـجـيبـ.ـ يـزـدـ فـيـ كـلـ شـهـرـ ثـمـ يـمـعـنـ بـرـغـمـ ذـاكـ هـلـلـاـ
وـبـهـلـ هـذـهـ طـاقـةـ الـبـصـرـةـ الـفـكـرـةـ الـتـحـرـرـةـ.ـ تـلـقـطـ
عـيـنـاهـ مـشـهـدـاـ طـرـيـفـاـ صـادـفـهـ فـيـ يـوـمـ مـنـ أـيـامـ لـنـدنـ

المشبعة بالضباب، التي يعز فيها السير على البصرين
ولكن للمكفوفين – في مثل ذلك اليوم – شأن آخر:
أبصرت أعمى في الضباب بلندن يمشي فلا يشك ولا يتأنه
فأنه يسانه الهدایة مبصر حيران يخبط في الظلام يعممه
فالقاده الأعمى فسار وراءه أني توجه خطوه يتوجه
وهنا بدا القدر للعمرد ضاحكا ومغضض الضباب ولا يزال يتجه
وكما صنع الجارم في شأن "الرزبة" أو رزبة النبوغ خديدا.
فقد جعل من العلم وأهل العلم كارثة على البشرية
حين رأى ما صنعواه إبان الحرب العالمية الأولى وما اضافوا من
مخترعات الدمار والهلاك.

قد قام أهل العلم فيك وبدروا برت يدى من إنصموم ويداك

فحبيت نتوقع امتداح العلم والإشادة بأهله، بل نقطط
ومغض الذهن الصورة المعاكسة، من موقف مناقضة المؤلف
باتشاف التحولات، ورفض المطلقات، ومن ثم إبراز
المفارقة التي مثل كشفا روحيا، عقليا، إدراكيا، غير
مؤلف، ولكنه حقيقي، وهذا ما يكشف عنه تصويرة
لبابليون وقد حاصر عكا، معتقدا قدرته عليها، فلم يجن

غير الهرمية:

أنها يجر الذيل في تمه واثق فعاد يجر الذيل في خرى خالب

إن تكرار العبارة / الصورة، يجر الذيل، نموج طريف
ودقيق في تفاصه إلى المعنى من خلال اللعب باللغة. وهو
لعبة ينهض على معرفة واسعة بأساليبها وأسراها
وتاريخ استخداماتها غير عصور متطاولة!!

٢- الفطانة واللماحية

وأردنا بهذه الوصفين أن تستوعب، وأن تستبعد، فمعنى
الفطانة واللماحية معنى الذكاء الفطري الذي يدرك
حقائق الأشياء دون بذل جهد عقلي، ودون زمن يستغرق
في القياس والاستخلاص. إنها البديهية وقوه الخدوس
وال بصيرة الفنية التي تعصم تعبيراته من التورط فيما لا
يليق، أو الإيحاء بمضى المعنى الذى يريد. قد يبدو هذا
مطلوباً طبيعياً واجب التتحقق فى الشاعر - أى شاعر -
إلا فإن موهبته توصف بالنقص، كما يوصف شعره
بالخلل والتشتت، ومع هذا فإن شعر الشاعر قد لا يظهر
فيه خلل أو تشتت، وفي ذات الوقت لا يوصف بالقطانة

واللماحية، لأن قوة البديهية ليست ماثلة فيه. لقد أوجس شعر الماجرم بوجود فكر فلسفى وراء بعض أبياته، ودقة علمية تتمثل في بعض ثالث. وقدره على استيعاب المشهد الشعري في بعض آخر. وقدره على استيعاب الأوصاف (الفلسفة والدقة العلمية) لأنها ليست ما يشهد للشاعر بإجادته الشعر، وليس - في ذاتها - ما يضمن جمال الشعر أو يعلل لاستحسانه. وقد لا يصح من وجهة الفطانة واللماحية ذاتها أن ندخل إلى موضوعنا بما ينفعه! غير أنه يصح من وجهة التحليل وبضرورة التوضيح، والذي يسعوّ لنا هذا البدع أن افتقاد الملاعة نادر جداً، بل لا نكاد نعثر عليه في طوابا شعره. وقد تعرض خطاطبة الملوك والرؤساء والزعماء، فلم ينزل بالشعر عن سلطوته، ولم ينزل الشاعر عن حقوق ملكته، وهذا دليل على بصيرة واعية بهذاب القول وحدود المرقبي في كل موقع. والطريف حقاً أن هذا المثال السفر ليس من ساحة الكبار، وإنما قبل في موطن ترقيق القلوب والخد على العطاء لأهل الحاجة الضعفاء، فليس قصيدة "الشريد" التي أراد بها أن يحضر على التابع لرعاية الضائعين من

الأطفال، يصف شفاء هذا الصنف الضائع من البشر
فيقول:

فَدَكَبَ اللَّهُ عَلَىْ خَدَيْهِ خَطَا بَيْنَ الْبَوْسِ فِي سُطُورِهِ
وَفَسَرَ حَسْوَهُ الْخَسَرَ مِنْ عَيْنِهِ وَفَسَرَ لَحْهُ الْأَثْنَسَ مِنْ ثَغَرِهِ
وَالْبَشَرُ أَيْنَ الْمُبَشَّرُ؟ وَيَسْنَ لَهُ بَارِحَمَةُ اللَّهِ عَلَىْ بَشَرِهِ
يَجْزِرُ رِجْلَيْهِ بِطَرْهِ الْخَطَا كَمَا يَجْعَلُ الْمَكْدُودَ مِنْ جَهَهِ
إِنْ نَامَ أَبْصَرَتْ بِهِ كَتَلَهُ جَمْعُ سَالِبِهِ إِلَىْ تَحْرِهِ

المشكلة أو افتقاد التلاوم في هذا التشبيه دون غيره:

* كالمجعل المكدود من جره *

والجعل من الحيوان دوبية كالتنفساء، ومن الناس الأسود الدميم، (هكذا يقول المعجم) وهنا تجد الصورة المكتسبة بالتشبيه واقعية، فهو كما - غادة أو غالباً - الأطفال المشردون بلا رعاية، ولكن موقف الترقيق وإثارة روح التحبيب والترغيب في بذل المثير لا يحركه هذه الصورة المنفرة، ولا تعطفه، يقدر ما تثير رغبة الابتعاد وربما نسيان الموضوع.

هذه حالة نادرة في شعر المبارم، جاءت في هذا السياق الذي كان يرشح إصدار أنقام أخرى من وتر مختلف، مع أن

قصيدة الشاعر - في موضوعها هذا الذي تناوله كافة شعراء عصره الكبار، إذ كان باب المشاركة في تشجيع الجمعيات الخيرية مشرعاً للشعراء وما منهم إلا وأعانه بالقول محبذاً البذل - قصيدة الجارم تتجاوز قدرة أشيهارها من القصائد في ذات الغرض إذ لم تتوقف عند حد الإثارة العاطفية، لقد تضمنت منهاجاً مفترحاً حل مشكلة الأطفال الضائعين:

فتعالبوا الآباء إن فحروا لابد للمساير من زجره
وأنقذوا الطفل، فيما ذنبه إن جمجم الوالد في خسره
ربوه في الريف، لعل الفرى تصلح ما أعرض من أمره
لعل هذه أول دعوة مبكرة تطالب بمعاقبة الآباء الذين
يتخلون عن أداء حق الطفولة، ومن المؤكد أن الجارم أول من
دعا إلى أن تكون مؤسسات تعليم وتدريب الأطفال الذين
تخلوا عنهم كافتلوهم في الريف، إن عمله الطويل في
مجال التربية، وإقامته عدة سنوات في إنجلترا، وخبرته
بأثر الطبيعة النقية على التكوين النفسي، قد هداه إلى
أن المدنية - التي تقوم الحياة فيها على الصراع والمغالبة
- ليست الموضع المناسب لتحقيق التوازن النفسي، بل

افتقده في إطار الأسرة، ولعله فكر في المجال المنسع للإنتاج في مصر وهو الزراعة، والصناعات التي تنشأ على المنتجات الزراعية. ولعله – ولست أستبعد هذا مطلقاً – فكر قبل غيره في إنشاء المناطق العمرانية في الأراضي المهجورة، لتأسيس حياة جديدة، يبدؤها هؤلاء الضائعون، مؤسسين نهجاً جديداً في مجتمع جديد قوامه العمل وليس ولاية الاباء ومحظاهة الأقرباء.

أما ما خلقت فيه الفطنة واللاماحية فإنه كثير ويستحق أن نتوقف عند الكثير من ثمارجه، لأنه يقدم إلينا ضرباً من التصوير الفني، الذي يكسر أنماط التصوير المأثورة، ويحتاج إلى قارئ خبير بالمعنى قادر على سبر أعماق الدلالات الظاهرة ليصل إلى أسرار الجمال الفني فيما يقرأ من شعر في أكثر من قصيدة يريد الماجرم أن يصور فكرة القدم، أو العراقة، ويريد أن يخرج بهذه المدى عن حدود الزمن القابل للقياس. وكان هذا الشيء الذي يقصد إلى وصفه بالقدم أو العراقة نشأ والكون لايزال يتكون، ومن ثم فإن أركانه الشابة لنا الآن على صورتها، كانت في بدايتها أو طفولتها تبحث عن اكتمالها. أما داعي

التصویر فيجعله يؤثر جسديـة فكرته الجردة في محسوسـ. فيقول إن هذا الأمر أو هذا الشيء حدث والشمس طفلـ! فمثلا يقول في إحدى مراتـه مصوـرا ديمـومة مبدأ الموتـ وأنـه لم يـتخـلـفـ مطلقاـ، إنه قـرـينـ الـوـجـودـ ذاتـهـ. فـطـريقـهـ

طـرـيقـ عـبـيـتـ منـ قـبـلـ نـوحـ وـلـمـ تـلـقـ التـمـائمـ عنـ ذـكـاءـ

وـذـكـاءـ الشـمـسـ. وـالـتـمـائـمـ الأـحـجـيـةـ التـيـ تـلـعـقـ لـلـأـطـفـالـ

دـرـءـاـ لـلـحـسـدـ. كـمـاـ كـانـواـ يـصـنـعـونـ قـدـيـماـ. فـإـذـاـ شـبـ الطـفـلـ

أـقـنـىـ عـنـ نـفـسـهـ تـلـكـ التـمـائـمـ إـعلـانـاـ وـتـفـاخـراـ بـنـضـجـهـ.

فـإـذـاـ قـالـ الجـارـ إـنـ الـمـوـتـ يـنـعـقـبـ الـحـيـاةـ مـنـذـ كـانـتـ الشـمـسـ

طـفـلـ. وـلـيـسـتـ فـيـ صـورـةـ ثـامـهاـ التـيـ نـشـهـدـهاـ عـلـيـهاـ.

فـإـنـ هـذـهـ الصـورـةـ تـفـتـحـ طـرـيقـ لـلـأـسـطـوـرـةـ. كـمـاـ تـفـتـحـ

لـنـظـرـيـةـ التـطـوـرـ وـفـيـ كـلـ الـحـالـاتـ تـقـرـرـ مـبـدـأـ النـشـأـةـ وـالـتـطـوـرـ

وـالـفـنـاءـ وـهـذـاـ العـنـصـرـ الـأـخـيـرـ يـضـعـ فـرـقـاـ وـاضـحـاـ بـيـنـهـ وـبـيـنـ

نـظـرـيـةـ النـشـوـعـ وـالـأـرـقـاءـ ذاتـ النـزـعـةـ المـادـيـةـ الـدـهـرـيـةـ. وـكـذـلـكـ

يـصـوـرـ الجـارـ فـكـرـةـ قـدـمـ الشـعـرـ وـأـنـهـ حـاـضـرـ فـيـ الـكـوـنـ وـهـوـ

لـابـزاـلـ خـلـاءـ. فـالـشـعـرـ

وـرـأـيـ الشـمـسـ طـفـلـةـ تـرـسلـ الـأـصـوـاءـ فـوقـ الـكـهـوـفـ وـالـأـدـغـالـ

والاسكندرية أيضاً. لوجودها هذا الامتداد المتجاوز لقدرة
الخسن

جرى التاريخ بين يديك طفلاً وشمس الأفق لم تعد الفطاما
ومن طريق هذه النصائح (العرفية) الدقيقة التي لا
تصدر إلا عن نظر شامل في العلوم وقدرة على تطوير
 Miyaditha. أن يقول عن بلاد الحجاز - في سياق مدحه
للرسول. صلى الله عليه وسلم،
وإن تضبت أنهارها فبحسبها من الدين نهر للهوى ليس ينضب.

إننا نعرف أن أرض الحجاز الجبلية الصحراوية ليس بها
أنهار وأنها تعيش على قليل من العيون وكثير من الآبار
إذا كان بها بعض القنوات أو الجاري المائي فإنها لا تبلغ حد
الوصف بأنها أنهار وشاعرنا من بلاد النيل وله مع "النهر"
علاقة قوية الحضور على أن هذه القنوات - على افتراض
وجودها زمن الرسول. أو الآن لا توصف بأنها "تضبت"
وسيقول لنا علماء المناخ إن توزيع خارطة الأمطار على
الكرة الأرضية منذآلاف السنين لم تكن كما هي الآن.
ولهذا نشأت حضارات وانطوت أخرى. وسنعرف من هؤلاء

العلماء أن الجزيرة العربية(والحجاز في متصفها) كانت خضراء بالأمطار والأنهار التي نضبت حين تغيرت طبيعة الحرارة أو درجتها بفعل عوامل متعددة لا مجال للخوض فيها، ولا يتوقف الوعي بها على إدراك الدقة في لغة هذا البيت، الذي لم يقل: وان عدلت أنهارها، أو ما يشبه هذا، فالأنهار في الحجاز لم تكون معدومة، كانت جارية بالنبع، ثم تغير الزمان فنضبت!!

في سياق آخر من مراهقه يقول الشاعر:
نعود إلى التراب كما بدأنا فكل حياتنا نقض وغسل
وهذا البيت ينطوي على فلسفة جديرة بأن تثير أفكاراً
جادة عميقـة.. ستنسبـعـونـ القصيدة - التي اجتازـناـ منها
هـذـاـ بـيـتـ لـامـيـةـ، وـمـنـ ثـمـ لاـ مـهـرـبـ مـنـ الـبـحـثـ عـنـ كـلـمـةـ.
ختـامـهـ حـرـفـ الـلـامـ، وـأـنـ الشـاعـرـ لـهـذـاـ السـبـبـ وـحـدهـ -
اضـطـرـ إـلـىـ ذـكـرـ "غـزلـ" استـجـلـابـاـ لـهـذـهـ الـلـامـ فـيـ مـوـقـعـهـ
المـطـلـوبـ. لـأـنـاـ نـعـرـفـ، وـنـعـابـنـ بـقـرـاءـةـ الـدـيـوـانـ، وـقـصـائـدـهـ
الـطـوـالـ بـلـ الـمـسـرـفـةـ فـيـ الـطـوـلـ أـحـيـاـنـاـ، أـنـ هـذـاـ الشـاعـرـ
شـمـيدـ الشـاءـ بـفـرـدـاتـ، وـمـتـرـادـفـاتـ، وـاشـتـقـافـاتـ، وـأـنـ خـبرـتـهـ
بـالـتـرـاثـ الـشـعـرـيـ، وـالـأـدـبـ، وـالـدـيـنـ، لـأـنـضـعـهـ فـيـ مـوـقـعـهـ

تضطره القافية إلى غير ما يريد من المعانٍ. في ضوء هذه المعرفة نعيد قراءة البيت:

نعود إلى التراب كما بادنا فكل حيالنا نقض وغزل فهل الصحيح أن حيالنا نقض وغزل؟ أو أنها غزل ونقض؟ أليس المشاهدة، وأليس المنطق، والترتيب المسؤول بالعادة أن الغزل يسبق النقض، كما أن البناء يسبق الهدم؟ وإذا لا يصح نقض إلا وقد سبقه غزل! أما الجارم فقد دأب القول على العكس من هذا، ومع استبعاد مبدأ "أنجاته القافية" ومناصرة أمثلة أخرى واردة في شعره، يرجح لدينا أنه إنما قدم النقض (الهدم) على الغزل (البناء) من منظور فلسفى ورؤية كونية ترصد خولات العناصر وهذا يتضح على نحو جلى حين نبدأ بخطوة ضرورية هي وضع هذا البيت فى سياقه، وسياقه عطلة الموت، وتعاقب الوجود والفناء، إننا نردد العبارة على هذا النسق، "تعاقب الوجود والفناء" أو حسب تعبير سارتر، الوجود والعدم، وهذا النسق يبدل (ولا نقول: يفترض) أن الوجود هو الأصل، وأن الفناء طارىء، ولكن نظرية "الخلق" في كل الأديان تقرر أن الله — سبحانه — كان ولا شئ معه، ثم خلق العالم.. التراب أولاً

.. ثم الإنسان الذي خلق من مادة سابقة هي هذا التراب. من ثم، تعود (باليوت) إلى التراب. كما بدأنا، فنتم دوره الوجود البشري. وتكون حياتنا كلها "نفخ وغزل" !! لقد كان بعد الخلق نفخاً للتراب نفسه، الذي أخرج عن طبيعته الساكنة ودب فيه الحياة. فعمل فيه الغزل، أو النسج. بعد النفخ. وليس قبليه. وكذلك تكرر الحركة ذاتها مع كل ميلاد. فالكائن البشري تنفس جرثومته ظهر أبيه. قبل أن يتم غزله في بطن أمه. وحتى الرضيع ينفخ بنيان أمه وبأخذ من قواها منذ ساعة ولادته. وقبل أن يكون له جرم يتعلق به الأمل أن يكتمل غزله. أو يتم نفخه - مرة أخرى - قبل استحصاده!!

إن تركيب الجملة، أو ترتيب الألفاظ يصنع المعنى كما يشكل الصورة. ويضمّر فيها فلسفتها. وإن تعاقب الوجود والعدم أو الفناء يخلق انتظاراً بأننا لا نكاد نتيقن أيهما يسبق الآخر، وهما - في تداخلهما كما يبدوان لداركتنا - يؤكدان التلازم أكثر مما يربّبان التعالق. ولكل هذه الاحتمالات كان "النفخ والغزل" أو في معنى، وأدق صورة، وأعمق فلسفة من الترتيب الماجنر المتداول القريب. ولعل

هذا أو بعضه يتراوح في قوله — من قصيدة أخرى:

لذة اللذة من جنس ألم الماء وتنفس الأكلام من لذاته
إن المعنى السطحي القريب متداول تدركه العامة، كأن
نقول، مامن راحة إلا بعد تعب، وما أشبه هذا، غير أن أمر
هذا البيت يتجاوز المدى المدرك بالرجعية الشعبية، ويوقف
البحث عن مرجعية أخرى هي التي ترجح أنها ألهمت
المجاميع هذا البيت بتركيبيه السابق وهذه المرجعية الأخرى
فلسفية، فنحن نعرف أن العلاقة بين اللذة والألم علاقة
تضاد، يستدعي أحدهما الآخر من حيث هو تقبيضه، ونعرف
أنهما مجتمعين قد احتويا مذهب أبيقور في فلسفته
الكلبية المعرفة، ونضيف إلى هذا التأسيس أن معنى اللذة
والألم يختلف كثيراً عن معنى الراحة والتعب، ومن ثم
فإن الشاعر في كلمته لا يشير إلى تعاقب الراحة والتعب،
أو أن أحدهما لا بد يفضي للأخر لأن من جد وجد وما إلى
ذلك من حكم العامة للملائكة، لا يريد أن فهو المؤلم
تعقبه الراحة اللذينة، إنه يقرن اللذة بالألم، يدخل
بينهما، وقد خدث النفسانيون في هذا المعنى، وكشفوا
أو اكتشفوا أن للألم لذته الخاصة، ويقدمون مثلاً على هذا

إلحاح الموجوع بالضغط على الجرح وإثارته إذ هو ساكن
ومن أشيء هذا من وجع الأسنان. ومن الاتجاه العكسي لا
تخلو لذة الجنس من ألم. وبعبارة "الجنس" تختضن وحدة
التكوين وإن اختلف الظاهر وهي التي تتخطى على دعم
البناء الفلسفى لهذه الصورة.

إن استخلاص الواحد من الاثنين، أو توحد النقيضين في
صورة أساس فلسفى مهم جداً في التدليل على م坦انة
الشعر ورصانته الفكرية. وفي التدليل على أن الشاعر
يؤدى واجب الشعر الحقيقى حين يتجاوز الظاهر إلى
الصيميم. ويتفىء عبر القشور ليكشف عن اللباب. كما رأينا
في البيت السابق. وكما نجد في قوله:

وللئام يجتنب النقوص بغيره ولقد يكون للشخصة صدى
فللهذا البيت معناه القريب. وهو أن الشيء الواحد
يستخدم في إجاز آخر وضده. وهذا الحكم يصدق على
كل شيء ما نستخدم في حياتنا اليومية كالسكين التي
تدفع عن صاحبها. وتُصبِّبُه في مقتل. والسيارة التي تبلغ
راكبها مأمهته وقد تدمِّره. وهكذا. ولكن صبغة البيت
وعلاقته الشطررين تتجاوز هذا المدى المحدود. لتدخل في

نطاق فلسفية تقول إن أسباب الموت هي بذاتها أسباب الحياة. وقد تطرق شكسبير - في إحدى سينوپتاته، وهي رقم ٧٣ - إلى هذا المعنى حين كتب إلى راعيه وصديقته

بستعطفه:

في ترى توحج نار
تنام على رماد شبابها
مثل فراش الاحتضار الذي لا بد أن تموت عليه
بستهلكها ذلك الذي كان يغذيها
وكذلك تصل الدقة العلمية درجة عالية تدل على
ذكاء الملاحظة، والقدرة على تطوير الصورة. حين يقول في
وصف صديق (وهي من مرتينه في أبو الفتح الفقى المشار
إليها سابقاً):

قد كان كالفلك المعوب نشاطه لا يستريح الدهر من دورانه
فإذا ترامى ساكناً فلائمه في أسرع الأحوال من حركاته
إن هذه الصورة جديدة مبتكرة في ثامرها. ومن حق
القارئ أن يخطف البيت الثاني بصره واهتمامه. لأنـه
البيت الذي أقام القياس. وقدم المثل المقرر (علمياً) على

دقة الصورة وصوابها. فالاسطوانة (أو الكرة الأرضية) حين يشتد دورانها حول نفسها وتتضاعف سرعتها مما تستطيع العين إدراك جزئياً .. تبدو ساكتة – لا تتحرك. وإذا فإن الماجم وصف صديقه بالحركة. كأنه ما تكون الحركة. ووصفه بالسكون كأجل وأذن ما يكون السكون وبالطبع يدرك الشاعر جيداً أنه يصف رجل علم ودين موصوف بالوقار والجلالة. من ثم أخذت صورة التشبيه "بالفلك" صدر البيت الأول. فهو كوكب . دنيا . جم سماوي محكوم بقدره وقانونه ليؤدي وظيفة كونية(لا يستريح الدهر من دوراته) فإذا ترتعى ساكتنا" – هذا التفصيل لدفع ليس قد يجد طريقاً عند القارئ للتعجل. الذي قد يرى أن الشاعر صور صديقه الأثير بصورة "بهلوانية" يدور ويتحرك دون انقطاع. وبهذا استقر سمت التشبيح في روئته ساكتنا بوقار الشيوخ وجلال العلماء. ما يؤدى إلى أن هذا الدوران الدعوب إنما هو في حركة الفكر ونشاط العقل (وأين الفلك والعقل صلة فلسفية قديمة يعرفها الماجم جيداً وقد درسها في مناهج علم الكلام والفلسفة الإسلامية. وما تأثرت به من فلسفة أفلوطين خاصة).

ويمثل هذه الدقة (العلمية) يصور الجارم الجرائم. وقبل أن نقرأه في هذا السياق، نذكر -مرة أخرى - أن هذه الدقة العلمية أو الفلسفية ليست مزية الشاعر، ليست هي التي تصنع شاعراً. ولكنها إحدى وسائله في بلوغ العمق، وتسنم الذي التي لا تستطيع لغة الحياة اليومية، أو المعجمية، أن تصل إليها. وهذه الدقة -في بعديها العلمي والفلسفي- تؤدي إلى "الصورة" تلقائياً . لأن الشاعر لا يفكر في "تقدير" فكرة ..بل،"الإقناع" بها من خلال "البرهنة" على صدقها. وهذا هو موتل التصوير الفني في قصيدة عن "الأعمى" أنسدتها دعماً جمعية خيرية لرعاية العميان. يصور الحياة البائسة التي يضطر إليها أكثرهم عجزاً عن طلب الرزق بوسائله الكرومة:

كل جحر بالبؤس والفقر ملوء ولكنـه من الزاد خـالـي
بسـفتـ فـيهـ لـلـجـارـاـيمـ أـفـنـاـ نـتـدـلـتـ بـكـلـ دـاءـ عـضـالـ
ـدـعـنـاـ مـنـ الـطـابـيقـةـ بـيـنـ مـلـوـعـ وـخـالـ فـهـذـاـ فـيـ شـعـرـ
ـجـارـمـ كـثـيرـ كـثـرـتـهـ فـيـ شـعـرـ أـبـنـ تـامـ،ـ وـكـنـ الجـدـةـ وـالـجـرـأـةـ
ـوـالـابـكـارـ فـيـ "لـلـجـارـاـيمـ أـفـنـاـ".ـ وـالتـقـدـيرـ لـهـذـهـ الـأـفـنـاـ

بالفعل الذي يناسبها "بسقت" وتنمية الصورة في شكل ترشيح للاستعارة ونقوية، بأن جعلها تتدارى مثل أفنان الزرع والشجر على الحقيقة، وليس على الجاز إن صورة "الجرثومة" التي لا تدرك بالنظر المجرد، تبدو خت الجهر ذات أشكال عجيبة، ليس فيها اكتمال أو تناسق، وإنما هي متشرذمة، مهوشة، غير أنها تأخذ شكل "الوحدة" التي توشك أن تكون نقشا زخرفيا حين تتكاثر خت الجهر فتتقارب في علاقة مكتانية ذات طابع خاص بها، وكذلك الأفنان، أو الأغصان، فالغصن الوحيد لا يصنع تشكيلا، وإنما تأتي الجمالية من تشابك الأغصان إذ تصنع حميلة، ثم تأتي صدمة الإدراك حين تكتشف أن هذه التجميلية التي بسقت حتى ملأت الجحر الباليس لم تعط ظلا، ولا ثمرا، وإنما "تدلت بكل داء عضال". وهذه الصورة القالمة على مسخ الكائنات الجميلة لها فلسفتها (البلاغية) الخاصة التي أفضت فيها دراسات إعجاز القرآن، وهنا نضيف التنبيه إلى تداخلها العلمي ليضاد إلى فلسفة التفبيح للجميل، وما تترك في النفس من شعور بالصدمة والانكماس.

وآخر مثل تتسع له مساحة الفول، ما يتصل بالدقة،
ويكشف عن أصالة وخصوصية، قوله في رثاء قاسم
أمين

يعرف الورد حينما ينضي الصيف سف، وبكى النبوع بعد ذهابه
كم ندبنا الشباب حين تولى وشغفنا بالبدر بعد احتجابه
كتب الله أن يعيش غربا كل ذي مسوة إلى الحق نبه
للبنيات الثلاثة دلالة عامة، أو معنى إجمالي، ترافق
عليه البراهين الحسية التصويرية، وهذه الدلالة تقول إننا لا
نعرف قيمة الشيء إلا بعد فقدانه، هكذا تفعل مع الورد
الذى يقترب حضوره بالربيع، والنبوغ الذى يعيش
غرباً(مجهولاً مستنكراً ورماً مضطهدًا) والشباب الذى لا
يبكيه غير الشيوخ، والبدر الذى تستيقظ إليه بعد أن
يغيب! هذا في نطاق الاستطاعة العامة والإدراك المأثور،
ولكن هذه المقوله: "يعرف الورد حينما ينضي الصيف"
تحمل دلالة مضادة، معاكسه، هي أدخل فى تكوين
شخصية المرش "قاسم أمين" والأساس الأول لإدراك فلسفة
الدقة والخصوصية فى العبارة أن نعرف أن "الوردة" فى مصر
خاصة ينفتح فى الخريف وليس فى الربيع، فالوردة المصرية

(البلدية) الخمراء بنت الخريف، دون ورود العالم أجمع، ودون الزهر أيضاً. تماماً مثلما أن "النيل" له خصوصية أنه النهر الوحيد بين أنهار العالم الذي يجري من الجنوب إلى الشمال، في حين يجري أنهار العالم من الشمال إلى الجنوب! لقد أثار الجارم أن يذكر "الوردة" وليس "الزهر" الذي يشارك في الدلالة العامة، وله نفس الوزن فلن يخل بشرط الإيقاع، ومن هنا نرجح أن انتساب "الوردة" إلى الوطن وتأصيل الشخصية المصرية هو الذي منحه تلك الأفضلية على "الزهر". وهذا المعنى الدقيق القائم يصب في . وينطبق على شخصية قاسم أمين وموقعته في الحياة المصرية، إنه من أصول غير مصرية، غير أنه بوعيه وتصديقه لقضية عامة ووقفه في وجه التقليدية، ودفاعه عن خصوصية مصر وحقها في الريادة والتقدم، إنما يتأثر هذه الوردة المصرية التي تظهر وحدتها في غير زمن تعارف الناس على أنه زمن تفتح الأزهار، وهذا ما يؤكد قوله في البيت السابق على هذا البيت:

لم يفتر منك مرة بلئام فذلت الأزهار فوق ترابه

فربما كان مقتضى المجازة ووحدة النسج أن يكون البيت التالي، يعترف الزهر، إلى آخره. فمهذه المغایرة، وتفضيل الورد لا بد أن تعنى معنى زائداً لا يقى به "الزهر" وهذه هي الخصوصية التي أخذنا إليها. وكذلك يقول في البيت الثالث: "كتب الله أن يعيش غرباً" وهذه الفريدة متحققة في الوردة المصرية الديريفية. وتضييف أخيراً لحة أسلوبية تقوم على رصد توج الدلالات ومراقبة عنصر التقابل بين العبارات. ففي البيتين الأولين خذ أربع حالات جنسمع حتى معنى التدم على الشيء بعد قواهه. غير أن ثلاثة من هذه الحالات تمضي على نسق واحد:

- ١- النبوغ ————— ذهابه
- ٢- الشباب ————— تولى
- ٣- البدر ————— احتجابه

هنا تتحقق الموازاة المطلقة. وليس هكذا اتخاذ الورد قياساً في مطلع البيت الأول. لأن الفصل الذي نتعارف على أنه زمن الورد (التقليدي) هو الربيع (وأدباء مصر يتغنون بالربيع تقليداً للتراث العربي وارتباطه بزمن الخضراء في الجزيرة العربية). لا لأن الربيع (الخمسيني) في مصر جميل)

ولقد كان الشاعر محمد الاسمر دقيقا حين قال كلمته:
”زهر الربيع يرى أم سادة نجد“ التي قالها مشيدا باجتماع
ملوك العرب في ضيافة ملك مصر في إنشاص، إن
الجارم يحدد زمن وردة بدقة، إنه لا يقول ”حين ينقضى
الربيع“ بل حين ينقضى الصيف!! وكذلك استخدم الفعل
يعرف الذي يدل على الحضور والعلم والوعي وليس
الذهب أو التولى أو الاحتياط، كما فعل في قياساته
الأخرى، فورتنا تعرف حينما، عندما ينقضى الصيف، أى
أنها وردة خريفية متميزة يلونها، وبicanها، وبفرانتها،
وهكذا كان قاسم أمين الذي عاش غريبا، كوردة في
الخريف!!

الفصل الرابع

الصورة والكلمات

في الفصل السابق توقفنا عند بعض الخصائص الأسلوبية لشعر على الجارم، ولم يكنتناولنا للمفارقة والدقة العلمية والفلسفية التي أثرنا أن نضعها في عنوان مقبول(أديباً)وله جذوره التراثية، هو الفطانة واللماحية، لم يكنتناولنا لهما يستهدف حصر تلك الخصائص الأسلوبية، وإنما كان إبرازاً جانب منهم من جوانب تشكيل الصورة، وهذه الأهمية ترتكز على أن "المفارقة" تسير عكس علاقة المجاز من الوجهة الفلسفية، فالمجاز يقوم على ملاحظة التشابه في التباين، في حين تقوم المفارقة على ملاحظة التباين في التشابه . والأمر في الدقة العلمية والفلسفية ينحو هذا التحني ذاته، أعني ما يدل عليه من جدية الفكر وقوة الشعور بالأشياء . وهي أمور تعاند "الخطابية" وتتأسّس على النزعة "التراثية" التي تستسلم للشائع حين نطلقها على شعر الجارم.

تيفى لدينا جواب لا تقل أهمية واتصالاً ببحث الصورة، عما نقدم، تتعلق بالكلمات من حيث هي "وحدات" في بناء أو سياق، ومن حيث هي "أصوات" ذات إيقاع خاص، ومن حيث هي "دلائل" ترسم أفقاً لمعنى خدده ظلال أو خطوط أو نقاط تنتهي إلى صنع "صورة" صحيحة أو خاصة، كاملة أو ناقصة، مبنية أو عجماء، وهذا ستجد الكلمة المفردة معاملتها الخاصة الوعية، وقد سبقت أمثلة تصلح لهذا، ولكننا نضيف أمثلة أخرى جعلنا أكثر وعياً بالقصد في هذا الموضع، منها هذا البيت الذي جاء في رثاء أمير الشعراء أحمد شوقي، إذ قال الجار، ذاكراً قوة المعانى في شعر شوقي، وأنه بالكشف عنها إنما صانها:

كم يتيم من المعانى غريبٌ مسحت كفه عليه فصاته
تنأمل هذا الاندماج الصياغى الذى يحول المفردات إلى
سيكية مدمجة، كما نلاحظ فى وصف المعنى النادر
باليتم، والدرة البisterمية التى لا نظير لها، ومن ثم فإن
الفرق شاسع بين عبارته، وبين قوله، كم طريف من المعانى
غريب!! وهذا البيتم (ولو فى المعانى) تناسبه الغرابة (غريب)

فالغريبة يتم من حيث هي القطاع عن الأهل والآتيس. واليتم يناسبه المسح بالكف، فهي عالمة إشراق ويث للطمأنينة. واليتم يناسب الصيانة. لأن اليتم قاصر عن صيانة نفسه، فنحن مأمورون بالحفظ على حقوقه !! هكذا تمحض الدلالة على مستوى أن هذا اليتم من البشر فيستقيم النسق. ويتجلّى المعنى باهراً أخلاقياً سمحادلاً على نبل القلب الذي يؤدي فعله. فإذا كان هذا اليتم من المعانٍ، فقد تحولت الغريرة إلى التدرة. ودل المسح على الرفق في الأداء، والدأب في البحث حيث تقلب الكف الصفحات، وحيث تحول الصيانة إلى تخليد فني لمعان كانت قبل شوقي مجهولة !!

وفي قصيدة الجازم عن فلسطين، وهي مطلولة بهذا العنوان ، يتبعى أن نشير إلى أمرين قبل أن نتوقف عند "بيت القصيدة" الذي يتصل بما نحن بصدده بشكل مباشر ففي هذه القصيدة التي خصصت لوضع قومي، وقبلت عام ١٩٤٨ لم يرد ذكر للملك على الإطلاق، ما يعني أن الصورة التي ألح الشاعر على إبرازها له، وكانت شائعة عنه. كانت قد تصلت ألوانها وتكتشف الواقع - بعد حين -

عن عكسها. الأمر الثاني أنه في هذه القصيدة تم الربط، أو التداعي، لأول مرة في الشعر بين النكبة العصرية في فلسطين، والنكبة التاريخية في الأندلس. وقد زعم باحثون أن هذا الربط الدال على اتساع أفق الرؤية والقدرة على استيعاب قضايا العصر إنما اختص به أصحاب الشعر الآخر، أو قصيدة التفعيلة، أما أصحاب العروض المثلثي، فليس لهم – في زعم هؤلاء – هذه الاستطاعة. ومن ثم نظر إلى قصيدة "أوراس" للشاعر أحمد عبد المعطي حجازي على أنها رائدة في هذا الربط، إذ ضمت قضية استقلال الجزائر، إلى نكبة فلسطين القريبة، مستعيدة نكبة الأندلس القديمة. إننا لا ننتقص من قدر "أوراس" فهو إحدى عيون الشعر العربي الحديث بلا منازع، وكذلك لا نستطيع أن نغاضل بين القصيدين على أساس ذكر الجزائر، التي لم تكن موضوعاً للشعر قبل ثورتها بعد زمن قصيدة الجارم، بل بعد رحيله بسنوات. لكننا لا بد أن نقدر له أن هذا التداعي النفسي التاريخي قد حقق في قصيده هذه، إذ يقول:

أنت أندلس أخري؟ فقد نبشت من حقد سادتهم ما كان مدفوناً
سحقاً لسكنين "فريبتاند" كم ثبحث واليوم تنسجد أمريكا المساكينا
قد شربوا العرب واستقاموا حرارتهم فلين فتحياتنا أين المسلمين؟

فإذا رسم الجارم صورة اليهودي، وهي صورة راسخة، لا
حتاج أن يضيف إليها. تفنن - بذوق رفيع - في إصال
المعنى وترسيخ المفهوم وإكمال الصورة. دون أن يشين
شعره بذكر ما يعف لسانه عن ذكره. فاليهودي
لا يعرف الرزق في أهل ولا ولد ولا يرى غير جمع المال فلأننا
الألف تصبح في كفيه بين روا وبين مالست أديمه ملابينا
فتتأمل الكتابة النظيفة الأنثقة في قوله "ما لست
أديمه!! فما الذي يربى أموال اليهود وبجعل أرقامها تفترز
من الألف إلى الملايين؟ إن الربا وحده لا يحقق هذه الزيادة
السريعة. وما لست أديمه تتطوى على كل ما يعف اللسان
عن ذكره من أنواع التجارة الخرمرة، التي يمارسها اليهود
عادةً أينما أتيحت لهم الفرصة. ووجدوا من مدخل لإفساد
الأخلاق، واستغلال الانحلال!!

هذه القدرة قائمة المحساسية في اختيار مواقع الكلمات، وكيف تكون مفجراً لطاقة مختزنة تتجاوز دلالة المعجم، وتستجلب من العربية حلها ورونق إيقاعها . كما في "ما لست أدره" وأمثلة أخرى كثيرة . يحاول أن يقترب فيها من لغة الحياة اليومية دون أن يفقد رصانته وانتسابه

التراث الأصيل، لأن يتعقب موافق القوى العالمية ومعاضتها للبيهود في فلسطين، فيحار في تكييف هذه المواقف ووصفها. وهنا تسعفه خبرته بالفن الحديث والأدب المعاصر، فيصور حيرة الوصف باستجلاب صورة عمل أدبي غير مكتمل، كما أنه غير قابل للتصنيف الفنى فلسرائيل، جلبوا للقريض ثوبا من الفر بـ، ولم يجلبوا سوى الأكفان لم قلوا مجذون فاما بصنایع اغتریات الزمان فهو لاء إذا "صناید آخر زمن" لكل ما في هذا التعبير الشعبي من صورة تهكمية ساخرة، تصدم المدعين في صميم ما يدعونه لأنفسهم، أما الملوك المقدرون فإنهما صانعوا التاريخ، ولدوا وشمسن الأفق في ريعانها:

درسوا كتاب الكون أول طبعة ووعوه من ألف الوجود ليشاه فهذا ومثله من الصور التي تجري على نسق اللغة المتداولة والتعبيرات الشائعة على ألسنة عامة الشققين ومن يتتشبهون بهم، قليل في شعر الجارم، منبع عن أن رصانته ليست تصنيعـا، كما أن مقارنته اللغة الشائعة

ليست نزولاً، وإنما هي القدرة الفنية واتساع المعجم
ومراعاة المقتضى.

ولعلنا نذكر فصيحته عن "الأعمى" وقد صور الجرائم ذات
أفنان، كما تعرفنا في الفصل السابق. وهنا نخص جملة
القصيدة بالإشارة إلى خاصة سابقة شكلت الصور كما
حددت المعانى، وهي التركيز على المدركات البصرية،
وبصفة عامة المحسوسات. وذلك لتجسيد محة كف
البصر ولأن القصيدة سبقت بضمير التalker، ومن ثم
يوافقها أن تحدد آفاق معانيها ب تلك المدركات الحسية التي
في مكنته الأعمى أن يتعرف عليها. ومكداً خرقت الصور
بين البصر المفقود، والحسية المكنته. فصنعت فصيدة
ذات شخصية خاصة بها، فصور المطلع تردد:
حالات اللبسى - طوابى الظلام - دياجى الوجود - كل

ليل له خوم، ثم :

نثب الشمس فى السماء وشمسى . عقلت دونها بألف عقال
وقد يبدو الفعل الحركى "نثب" خارجاً عن الإطار المزدوج
الذى أشرنا إليه. ولكن إسناد الوثوب إلى الشمس. وهى
مدركة بالبصر، ومحسوسة بالأثر حيث تتحدد زاوية الحرارة

(وليس الضوء) يجعلها في مستوى إدراك فاقد الرؤية.
ولنفس هذا الاعتبار أو هذين الاعتبارين المحددين، ينتهي
“مونولوج الأعمى” ليبدأ الشاعر حديثه عنه، فيلتزم
بالإطار ذاته، فهذا الأعمى:

ما رأى الروح في مآلته الخضراء — زرقاء بحسبها وفاني
ما رأى صفة السماء وما رأى — بـفيها من باهرات اللآلئ
ما رأى النيل في التمثيل يختلا — لـباتلاته العبريات الطويل
ما رأى شفة الضحى في سننها أو على بعسجـه الأصـال

فهي كل كلمة / صورة في هذه الأبيات حسية واضحة،
وعنداد بحسنة النظر بصفة خاصة، ما يجسد حجم
الفقد عند من حرم نعمة الإيصال، وفي البيت الأخير
معنى دقيق يستحق الالتفات، إذ أضيف ما يتصل باللون إلى
المحسوس باللمس، فالفكرة تندعن عن إدراك الأعمى، وكذلك
العسجد، برغم أنهما ما يتقرى بحسنة اللمس، غير أن
المراد هو نقاط بياض الفضة، وصفاء صفرة الذهب، وقد خفف
الشاعر من التركيز على اللون بإضافته إلى ما يدرك
باللمس ويدخل في نطاق الخبرة والاعتبار، فالضاحي
والأصيل لهما ملمس يستشعره الوجه، بل لهما صوت

تميّزه الأذن، وحركة يدركها الوعي . هنا نستطيع أن نشير إلى العلاقة بين مفردات القصيدة، وموضوعها . وقد كان الجارم يراعي هذا المبدأ المستقر منذ أقدم عصور الشعر وإلى العصر الحديث . ولم يتم التخلّي عنه إلا مؤخراً جداً . حين زحافت موجة الغموض وإغلاق النص دون قارئه، بل دون مبدعه أيضاً . ونشير إلى مثل واحد . فحين يكتب عن "لبنان الثائر" ويرغم تقليدية البداية التي تتحدث عن حلم أو طائف داعب خيال الشاعر فإن هذا البدع التقليدي نفسه ينهض على أركان من الكلمات . مثل: هاج - المضطرب - شق - جرد - تخاطي عقبات . وهي كلمات تنصف بالخدمة . وتناسب أجواء الثورة . أكثر ما تناسب الحلم بالطيف الزائر.

لقد كان الجارم مدركاً للخصوصية الأولى التي تملّكتها الكلمات، أو يملّكتها الشاعر على الحقيقة . ويتفوق بها في الشعر على غيره من الفنون الجميلة (التشكيلية) وهي الكثافة القادرة على تفتيق المعاني، والغوص إلى الأعماق، بوصف الحالات المستكنته في الوجود، ما تعجز الآلواں . كما يعجز المثال عن إبرازه في رسمه أو تناوله . عندما

احتفلت مصر برفع الستار عن تمثال سعد زغلول في القاهرة والاسكندرية عام ١٩٣٨، حيا شخص سعد بما يليق من إجلاله له وحياته إلى زمانه وزعامته، ثم يتمنى في التمثال ذاته، فكأنما أراد أن يقول لصانعه: أدرك شينا وغابت عنك أشياء أو عجزت أدانك عن الوقاء بها، وهذا هو مقدار الشعر.

قد أ jihad اللئال ما تصنع الكف وما يستطيع ومن الذكرى
غير أن النفس الكبيرة خلق سوق طلاق التصوير والilmişاء
من ذرى يستطيع تصوير ذكر لك أمحى من رجمة الأصداء
من ذرى يستطيع تصوير رأى نفس كالكوكب الوهابي
أين من يرسم الشهامة والحق وذرء السناء
أين من يرسم الإباء عدوها وجلال الهدى وليل الضراء
صورة شخصه وكلوا العانى وعموما لريشة الشاعر
نحن أسرى بالرسم من ألف مثا
يصدق الشعر حيث لا تصل الشمس
هو خط الجمال في صفة الكوا
ن، فهل للجمال من قراء
إن على الجارم صاحب عبارة قاطعه في تصنيف الشعر
والحكم عليه:

إذا الشعر على كلاته لا ذرى فيه سوى [حوى] التنين
نفحة فمسمية أو هدر ليس في الشعر كلام بين بينا

وكما كانت المفردة تؤدي دورها المعقود عليها في
تشكيل الصورة، فكذلك كان الإيقاع الذي يتجاوز البحر
الشعرى إلى نسق الأصوات فى البيت، وفي القصيدة. وهذا
مبحث متراهم المجهات يحتاج إلى عناية خاصة. وإنما
جذبى منه ما يجعل الصورة المرسومة بالكلمات (الخارجة
عن حد الجار) أكثر حسية وأقوى حرقة وجياحة. لأن يقول فى
رثاء صديق، متقدماً صفاتـه:

السبيل فى دفعاته، والسبـيف فى عزيمـاته، والـلـوت فى ولـيـاته
ليس القـوى بـنـايـه وـظـفـرـه مـثـلـ القـوى بـرأـيه وـلـيـاته
إن الإيقـاع التـرسـخ فى الـبـيـتـ الأول هو الـذـى يـهـدـى
ويـغـرى بـتـقـبـيلـ الـبـيـتـ الثـانـى. أو يـقـولـ عنـ أـعـضـاءـ مـجـمـعـ

الـلـغـةـ العـرـبـيةـ:

من كل مكتـهـلـ بالـبـرـهـ مـطـتـمـلـ للـقـولـ مرـجـلـ للـهـجـرـ مجـتنـبـ
وقد مـلـكـ الـجـارـ منـ الحـسـاسـيـةـ بـأـهـمـيـةـ الإـيقـاعـ. ومنـ
الـأـدـارـاـكـ لـأـسـرـارـ تـكـوـيـنـهـ ماـ جـعـلـهـ لاـ يـسـرـفـ فـيـ هـذـاـ النـوعـ
المـقـنـ تقـفـيـةـ دـاخـلـيـةـ فـيـ الـبـيـتـ الـواـحـدـ. لـكـنـهـ كـانـ يـدـفعـ
بـهـ فـيـ مـوـاـقـعـ خـتـاجـهـ الصـورـةـ فـيـهـاـ لـبـواـزـرـهـ. وـيـهـدـىـ لـهـاـ
طـرـيقـ الـقـبـولـ. إـنـاـ إـذـاـ قـرـأـنـاـ الـبـيـتـ السـابـقـ الـذـىـ يـصـفـ أـعـضـاءـ

الجمع اللغوى بطريقة متأنية، تفصل فيها إيقاعاته عن عباراته. سيدى تقليدياً، مستغرياً فى زمانه. إذ هو يحاكى إيقاعات مدائن البحترى فى التوكل. غير أن تدفق النغم منطقه الخاص الذى ينشر جواً من السحر ويفرى بالقبول. كما تقبل ما يفتى به المطرب الحسن الصوت دون أن نطيل التفكير فى معنى ما يفتى به.

وهنا .. سنقابل بين صورتين .. رسم إداهما لنفسه، ورسم الآخرى لأحمد شوقي، لترأقب كيف تصرف فى الكلمات، وحدد بها حاشية الصورة التى يبتغيها. أما القطعة الأولى، عن نفسه، فإنما جاءت فى سياق قصيدة قيلت فى الذكرى الثلاثين لوفاة قاسم أمين، قالها عام ١٩٣٨، وفي هذه القطعة يكشف صفة مطوية من عالم الداخلى الذى لم يعمد إلى كشفه فى قصيدة يخص نفسه بها. على كثرة ما أخص آخرين بقصائده.

آد توپشتری الیمان ترپس
پستنین تعمدلىقى فى حىسىلە
لەم آلىن وەلەخىا علىنى ئابوئە
ئەن شەرتەن بىنەتەن من سەرىيە
ما جەھانى؟ وەلكون بىدەپەد
نەڭمەنلىقى فى جەھانىنىڭ

التصرف في بيت المتنبي:

لبت الموات باعتني الذي أخذت مني بعلمني الذي أعطيت ولكن على الجار الذي كان في طريقه إلى العام السنتين من عمره عند هذه القصيدة لابد كان يفكر في الأمر نفسه. يفكر في ذاته، كما يفكر في شعره، الذي يبدو في هذه القطعة: الحقيقة المستمرة التي تعزى الشاعر عن إحساس الانطفاء والرحبيل الذي بدأ ينتابه. لن نهمل "مناسبة" القصيدة. وأنها في إحياء ذكرى زعيم إصلاح راحل، من ثم لا مناص في هذا السياق من تأمل الدنيا وذكر الموت. ولكن هذا ليس إلا جانبًا من القضية التي تكشف عنها، كرؤبة ختامية في إداماج الذات الإنسانية في موضوعها. بحيث يتوجهان، فيكون خلود

الموضوع خلوداً للذات من سبيل لا تطاله يد الدهر المترصد.
لقد أطّال الوصف لسيطرة الدهر على المصائر وكذلك
أطّال في وصف عظمّة الكون وضآلّة الاستطاعة
الإنسانية في انتزاع شرع من أسراره . وربما شعرتنا بهزة
خاصة أمام هذين البيتين:

كلمات رمت غصة من سنّاه هالني بعده وطنول شعيبه
ما الذي تبتهن بـ الـ دـ هـ رـ مـ ؟ وـ بـ مـ لـ لـ يـ زـ الـ مـ لـ لـ لـ
إن الصورة هنا فائقة الجبود، لأنها غير محدودة المدى.
رغم حسيتها، إنها صورة عبّيّة، برغم عقلانيتها. فكل
ما يستطيع الإنسان (الشاعر) أن يتّوّق إلى إدراكه، غصة
من السنّي، كشفاً يعيّنه على تبيّن موقعه. وفي المعرفة
الإنسانية مركوز في الطبع. كما هو مدرك بالتجربة مع
المكان أنه ليس من المستطاع تحديد موقع بغير أبعاد، أو
تعيّن موقع دون استناد إلى موقع آخر وهذا بعد الهائل
(هالني) التراكمي المسافات المتعدد المسالك(الشعب) يجعل
من محاولة "لح السنّي" ضرباً من الجماحة المستمرة التي
تنتهي إلى نوع من العدم أو العبث، وهو معنى قولنا إن
الصورة هنا عبّيّة اغتنوي، وإن تكون عقلانية التركيب.

ويضيف البيت الثاني درامية لمعنى البيت الأول. لأن السعى المصر المنصوص عليه. كما أنه منصوص على عدم بلوغ الثمرة المرجوة منه. كما أنه يرجع إلى نقص فطري في بنية الإنسان(هالني) وأنه لا يستطيع أن يخرب الأرض أو يبلغ الجبال طولاً. فكتلك هناك "مقاومة" من الطرف الآخر. أو هو - في الحقيقة - أحد الأطراف. وهو الدهر الذي يستعين بأقوى أدوات المتع. وهي اليد. أما هذه اليد - مرة أخرى - فإنها يد وحشية. ضاربة. مفترسة. دامية. في خدمة متأنقة مع أنبياء هي خنجر.

* ودمى لايزال ملء لعابه *

غير أن هذه الصورة التي تخطف البصر. وتخلب اللب. بما فيها من حرارة وطرافة وقوه خسيس. لن تصرفنا عن ضرورة العودة إلى مرجع الضمير في البيت الأول من البيتين المتقدمين: "كلما رمت نجمة من سناء" . نتسائل: سنى من؟ أو سنى ماذ؟ يقول النحويون إن الضمير يرجع إلى أقرب مذكور! وأقرب مذكور هو "الموت" ومن قبله ذكر الحياة التي لا تصلح - بقواعد النحو ذاتها - مرجعاً لعودة الضمير لأن الحياة مؤئنة. فلا يبقى إلا الموت. وهو

الأقرب. أو "الكون" الذي يسبق ذكر الموت بثلاثة أبيات كاملة. وليس من اختصار ثالث، وهنا نستطيع أن نعيد قراءة القضية – قضية التجربة والمعرفة – لعلنا نكتشف نوازع المارم النفسي والفلسفية في هذه الأبيات التي عرضت في سياق وكأنما جاءت خلسة بغير تدبر، فكانت أحکم تدبیرا !! فهل رأى في تأمله ومحاولته استيطان ذاته أن الموت هو الأصل. وأن الكون يساوى الفناء؟ أم رأى أن جريمة الحياة ذاتها تظل ناقصة ما لم تكتمل بتجربة الموت. وأنه يسعى إلى استكمال جريمة حياته بمحاولة الاقتراب من جريمة الموت ومعاينتها عن كثب دون جدو. فكلما اكتشف منها معنى ظهرت في الأفق معان لا شخص؟ إن هذا المعنى الفلسفى ليس بعيدا عن "التمهيد" الذى قدم به لهذه "الوثبة" غير المحسوبة. وذلك إذ قال: وب indem الكمال فى عمل العـ ساصل بدم الشكلا من أوصيه إن المعنى القريب لهذا البيت. وقد يلتبس بطلة اضطراب التكوين. أن الإنسان لا يبلغ الكمال أو يقاربه إلا بعد أن يتقدم به العمر وهذا المعنى المفتخمل ليس مستبعدا بكليته. ولكنه يظلّم هذا البيت من حيث هو

ليتمكنوا من أداء رسالتهم وهي إرشاد الدنيا؟ هل يطلب
الخلود لهؤلاء المرشدين دون سائر البشر؟ أم أنه يرى أن
جريدة هؤلاء المفكرين والشعراء تحمل ناقصة ظلماً هم
في طريقهم إلى حتمية الموت، لأن هذه الحتمية ذاتها
هي دليل النقصان وبرهانه؟ إن البيت الأخير فيما قدمنا
يحسّم الرؤية، ويحدد جوهر الصورة النفسية في هذه
الأبيات. ويبين الألوان التي قد لا تدركها بعض العيون غير
القادرة على تمييز الألوان الدقيقة أو المosomeة بتدخلات
حتاج إلى تدقيق:
كل شيء له نصاب سوى الفن... سن، فلا أحد ينتهي لتصنيفه
هكذا أخيراً، وجد عزاءه، خلوده، ديمومته، في الفن، الذي
يجاور الحياة، كما ينخرط حاجز الموت!!
أما الصورة التي رسمتها كلمات الجازم لأحمد شوقي
فقد جاءت مدمجة في سياق قصيدة قالها عام ١٩٤٧ -
أي قبل رحيل الجازم بعامين، فهي من نتاجه التأخر، بل
لعنة في تلك الفترة كان أكثر انشغالاً بتأثراه الروائية -
وقد جمع في هذه القصيدة بين المتعارضين: شوقي
وحافظ حتى عنوان واحد هو "خلود" أما ما تؤثر التوقف

عند فهم كيفية رسمه لشوفن

الفصل الخامس

صورة بل حنفاف

(١)

في الفصول الأربع التي سبقت تدرج الطرح المنهجي في إطار موضوع الصورة الفنية في شعر على الجارم من العام الذي يشاركه فيه غيره من شعراء جيله في تعاملهم النمطي مع فنون التصوير الشعري، إلى الخاص الذي يميز شعر على الجارم أو يميز به شعر على الجارم، وكذلك تدرج الطرح المنهجي من الجزء إلى الكل، فمن الصورة التي يدرجها في صناعة بدأها شاعر قبله (كما فعل مع قصيدة إسماعيل صبرى الغزلي) إلى الصورة التي “ينجذبها” بزادته الحرة، ثم يختار لها سياقها، أو تكون هي ثمرة هذا السياق. وأخيراً كانت لنا وفقة مع الصورة المرسومة بالكلمات دون إصرار على التصوير الجازى بأساطله المعروفة (التشبيه والاستعارة والكتابة).

لقد خدثنا عن فن الجارم الشعري بما نرى أنه يكشف عن جماليات الصورة — مستويات الأداء المختلفة — في هذا الشعر ونعتقد أنه قد يكون مطلوباً أن نوع شعر الجارم يقدم نفسه، ويعرض قدراته الخاصة من خلال اقتباسات شعرية على قدر من الامتداد الذي يأخذ باستيفاء الصورة دون أن تقطع عليه تداخلات الشرح والنقد والتعليق انسياحيته الخاصة.

لعله من المناسب أن أقول إن الصفحات السابقة ثمرة قراءة مدققة في "كل" ما كتب الجارم من شعر سواء كان الشعر من إبداعه، أم كان من انتخابه، وأوضح ما أرسى إليه بهذه العبارة الأخيرة بأن ذكر بأن الشاعر كتب عدداً من الأعمال التترية، السردية، فقدم إلى فن الرواية العربية، في السنوات السبع الأخيرة من حياته تسعة

روايات هي:

- ١- شاعر ملك، قصة المعتمد بن عباد الأندلسى — ١٩٤٣
- ٢- سيدة القصور: آخر أيام الفاطميين بمصر — ١٩٤٤
- ٣- غادة وشيد: عن الجهاد الوطنى فى مواجهة الحملة الفرنسية — ١٩٤٥

- ٤ـ الشاعر الطموج : المتنبى في صحبة سيف الدولة - ١٩٤٧
 ٥ـ خاتمة المطاف : المتنبى في مصر وحتى مصرعه - ١٩٤٧
 ٦ـ فارس بنى حمدان : عن حياة أبا فراس الحمدانى - ١٩٤٨
 ٧ـ مرح الوليد : وهو الوليد بن يزيد بن عبد الملك - ١٩٤٨
 ٨ـ هاتف من الأندلس : الأندلس فى زمن ابن زيدون - ١٩٤٩
 ٩ـ الفارس الملثم : عن فتح الأندلس عام ٩٤ هـ - ١٩٤٩

هذه الروايات التي تنتقل في الزمان (العربي) والمكان.
 تتجاوز الألف ورقة. هي نتاج سنوات العمر الأخيرة.
 وتستحق أن تستخلص بعض الأمور المهمة من سياقها في
 رحلة العمر. وفي علاقتها بالشعر (والصورة الفنية
 وخاصة) موضوعنا الأساسي.

أولاً : من الناحية الموضوعية نعرف أنها جمجمة تستمد
 بيتها التاريخية من المجتمع العربي في الشام والعراق
 ومصر والأندلس وهي الناطق المؤثر في التاريخ العربي.
 ولهذا سنعد هذه الروايات - بموضوعها - إسهاماً صريحاً
 في تنمية الوعي القومي العربي. وتأصيل الانتماء العربي
 لدى القارئ المصري - بصفة خاصة. الذي كان يجد رعاية
 فنية غدور آخر. يؤثر التوجه إلى التاريخ المصري القديم.

كما فعل عادل كامل، وبجيب محفوظ وغيرهما.
ثانياً أتنا حين نتأمل الأعوام التي أنتج فيها الجارم
رواياته النسج وهي الأعوام الأخيرة من العمر سنكتشف
نوعاً من الارتباط العكسي مع نشاطه الشعري، بما يجعل
من هذه الروايات ما يوشك أن يكون تراجعاً أو خفظاً على
مسانده الكثيرة لأفراد الأسرة الملكية. إن هذه القصائد
المادحة، المسرفة، المكررة تقريباً، قد تترك شعوراً مضاداً أو
رافضاً لدى قارئ يعيش في زمن آخر من ثم لايدرك أن
الشعر – في اتجاهه العام نحو الملك وأسرته – كان تابعاً
وليس موجهاً للأفكار والمشاعر السائدة في الوطن (يصرف
النظر عن قلة كان لها رأى مختلف) وقد ظلت هذه
الأفكار والمشاعر مسيطرة أو نكاد حتى تشبّب حرب
فلسطين(١٩٤٨) التي أظهرت – بحسبه – الضعف والخلل
في جسد الدولة، بدعاً من رأسها (الملك) ونلاحظ أن قصائد
الجارم، في الملك وأسرته، تراجعت، ثم توقفت مع تزايد
اللغط حول مفاسد القصر منذ منتصف الأربعينيات،
وهي الفترة التي أجهه فيها إلى الرواية، وإن لم يهجر
الشعر فليس باستطاعة شاعر أن يهجر الشعر وقد

ايستعدت هذه الروايات عن لغة التمجيد والإشادة بالملوك، الذين لم تسند إليهم البطولة في صنع الأحداث، إلا في حالات قليلة، إذ استثار الشعراي بالاهتمام الأول، فكان الجارم قد حرك، وفي يده "بوصلة الإبداع" من الذات إلى الموضوع، وهو الشعر نفسه، وليس موضوع الشعر.

ثالثاً، قد أخذنا إلى أساسه، وهو أن الجارم اختار الروايات أن تكون عن شعراء أولاً، إذ فاز المتنبي بروايتين، ومعاصره اللدود أبو فراس الخمداني برواية، وفاز العتمد بن عباد صاحب غرناطة، وهو شاعر مجيد، برواية، والشاعر ابن زيدون بأخرى، وكان الوليد بن يزيد شاعراً كذلك، وبهذا فاز الشعراء بست روايات من تسع، وهذا يعطى مؤشرًا مهمًا عن تصور الجارم للتاريخ العربي، ودور الشعراء في تسجيله والتفاعل معه، وربما صناعته أيضًا، على أن الروايات الثلاث الأخرى لم تهمل الشعر ولم تغفل عن الشعراء، فمساحة الشعر فيها تأخذ نفس المدى والاهتمام الذي حظيت به الروايات الأخرى، حتى مع غياب الشخصية المؤثرة القائدة للأحداث، من بين شعراء هذه المرحلة أو تلك.

من "ثالثاً" هذه نريد أن نراقب كيف قرأ الجارم ترات

العرب الشعري، وماذا آثر منه فدفع به إلى سياق روائيه، وشكل من أجله المواقف، وتطور الأحداث، وأجري المخارات. وأول ما نلاحظه هنا أنه لم يكن يحصر اقتباس الشعر في الرواية فيما يناسب إلى "بطلها" الشاعر، إن ثراه معججن بالشعر مزوج به في شتى المواقف والمناسبات. وإن الشاعر العن في الرواية يقول شعره، وهذا بعض حقه، ولكن بقية الشخصيات لا تعيش معه في شعره، إنها ... رما - تنافشه، وأحياناً ليست قابلة، تعارضه، وهي في هذا أو ذاك تعيش كل عصور الشعر العربي، التي تبدو في روايات الجارم عنصراً واحداً له زمانه الخاص، وحضوره المستمر وهنا يتجلّى عمل الذكرة ويكتشف اتساعها . بعبارة أخرى، إنه إذا استطاع المؤلف أن يضع أمامه ديوان ابن زيدون - على سبيل المثال - كي يقتطف منه ما يرى أنه يناسب موضوعه، وشخصيته، والأحداث التي تفرض عليها الرواية التطوير حيثتها، فإنه من الحال أن يتمكن من إجراء الصنيع نفسه حيال كافة الشعراء الذين يستعين بالشاعرهم . إذ من الواضح أن استدعاء هذه الأشعار لا يخضع لغير مبدأ التداعي، وإلاخ المناسبة.

التي تصنعها وتملئها لحظة التأليف، ولا يمكن التنبير لها، وتوقعها قبل حدوثها. وقد يحدث – في بعض المواقف – أن يكون هذا الاستخدام مشكلاً بقواعد أخبار أدبية مروية في كتب النقد التراثية، وكتب الأخبار الأدبية، وحتى على افتراض استخدام عناصر الحوار (الأدبي) من مصدر قديم، فإنه لا بد سيكون من مقتنيات الذاكرة وليس مصنوعاً يقوه وجوده في المصادر التراثية، لأن ارتباطه بالسياق الروائي أقوى من عناصر تكوينه الأول في تلك

المصادر.

في رواية "فارس بن حمدان" يتعهد شخصية أبي فراس منذ صبابها الباكر فيستند إلى أمّه كيف قسمت وفته إلى مجلسين، أحدهما بين الأيام والشعراء، والآخر فوق صهوات الخيل، ثم يفصل في الأول تاركاً الآخر للزمن والموقف أن تكشف عن أسراره. أما الشعر فإنه يجعل أبي فراس تلصيذاً للناثنة الأصغر (الشاعر الجيد الذي أحمله المتنبى فيما بعد) ويلتئم اجتماع الشیخ والمرید حول باتية الكميّت في مدح بنى هاشم. إن خليل هذه الأسطورة يدل على معرفة واسعة جذرة، فالدولة الحمدانية دولة

شيعية هاشمية وإن أعطت ولاعها لبني العباس في بغداد، ونابت الفاطميين في مصر، والكميٰت متشيع لهم ما يدخل هذه الإشارة في جوهر الشخصية وسرها، ثم يسجل ثعوجين – وليس واحداً – من بوادر شعر أنس فراس، وفي "الشاعر الطموح" يحرص على تأكيد الطابع الأدبي العلمي مجلس سيف الدولة، ويرصد كيف توالدت إدارات المتنبي واتهامه بالسرقة في شعره في هذا المجلس الذي شهد أمجاده الفنية، ويستدعي هذا الامتداد العكس في بنيات الشعر القديم حتى يصل أبو تمام والخارث بن حلزة، وينتهي في المكان حتى يدخل قاضي حلب (الرقى)، وفيما يتصل بالمتنبي – بصفة خاصة – فقد جعل حياته مهاصرة بشعره، فقد كان يتلبسه روح التحدي، ويلح عليه أن يكون حاداً وصادقاً ومباشراً، ومن ثم ضاقت عليه الأرض بما رحب، لكثرة من غمز ومن هجا ومن عرض به من أصحاب السلطان في بقاع مختلفة ما لبنت أن أخذت عليه طرقه، حتى لم يجد مكاناً يبسّط حمايته عليه، وفي "شاعر ملك" يأتي بقطع لشعراء الأندلس، يحيى الفزالي (إن لم يذكر اسمه) وابن شهيد.

ثم يؤسس شخصية ابن عباد على عرض جانب الشعر في أبيه "عباد" كما ترد أسماء أبن ذؤيب الهمذاني، وعمر بن أبي ربيعة وعلى بن الجهم!!

ليس من أهمّ ما في الفصل أن ينبعق ما استدعا الشاعر الخامنئي من أشعار أزمنة ماضية في روایاته. ويكتفى أننا أبرزنا مدى اهتمامه بالأشخاص الشعراً وتركيزه الضوء على أشعارهم والاطمئنان إلى مقدرتها على جلاء صور العصور والكشف عما فيها من صراعات متنوعة. وهذا - على أية حال - يبحث مهم يستحق أن تعدد له دراسة خاصة متأنية بمنهج إحصائي. ومتأنية في تتبع تصنيفات ما اقتبس في سياق كل رواية على حدة حتى يتبيان أفق التوقع وتتحدد المرجعية وتكتشف العروق المتشاركة تحت الوعي محكومة بتفاعلات التناص. أما الجانب الذي يستحق الاهتمام من زاوية "الصورة" - وهي ما نعني به - فهو مدى حرص الخامنئي على استقادام الشعر الذي يتمثل به، أو يدفع به في سياق روایاته. من حيث هو احتفاء بالجانب الصوري في صياغته. وهذا - بحق - هو الأمر اللافت الذي يدل على وعن بأهمية الصورة، وفرح بالصور.

المجيدة والظرفية، فإذا جاويها إيقاع يبرز حستها، تتصعد
به إلى منصة الغناء، فلابد لها بهذا تكون في أيدي رونقها.
حتى يسجل قطعها متتابعة من شعر المعتمد، يضعه -
في مجلسه - على لسان مغنية يختار لها اسم "نشوة"
لتrocض الصور في حومة الغناء والعزف في توافق ملهم:
ولقد شربت الراح يسطع نورها وللليل قد مدد الظلماً رداء
حتى تهدى البحر في ظلماته ملكاً تناهى بهجة وهمام
ومكنته في الأرض بين مواكب . وكواعب جمعت سناء وسنام
إن نشرت تلك المروع حناساً ملأ لتها هذه الكروں ضياء
إذا نفتت هذه في مسرعه لم تأل تلك على التبرك غناء
ويستخف "المؤلف" الطرب، فلا يكتفى بهذه القطعة
النادرة من شعر الشاعر، الشاعر في المشاعر، وفي الترف، وفي
النظر إلى الطبيعة، وفي الصور . وهو الأمر الذي يعنينا
في هذه القطعة كل سطر أو بيت فيها يرسم صورة
كاملة، ولا يحول كمالها عن أن تزداد جمالاً بالانفتاح
الطريف على الصورة التي تليها، حتى تتم لوحة جدارية
متدة مع ختام البيت الأخير على أنه لا يكتفى بها، ولا
يفكر في دواعي الرواية. وأن هذا التوسيع في إبراد

الشعر يعطل تدفق الأحداث التي يحرص على تسجيلها ويبطئ من حركتها. فهو معنى في هذا الوقت بالشاعر اللحظة، وتلوين الصور، وتأكيد تناظرها حتى خيط بالقارئ فإذا هو مسلوب بما فيها من حرارة الجمال الخى وروعة الفن المصور. ولهذا يسجل من شعر المعتمد أيضاً

يا صيفون من البصر يا كوكبنا بل باقى مصر
يا فصلنا إذا ملأ شمس بارشد إلينا إذا خطط
يا نفس الروضة قدر هب لنا عند السحر
يارة اللحظة التي شهد ولقي إنفتاح
من نافذ أداوى يادوا ع السمع من والبصر
ما يفؤى من جنوى يا فؤاك من مصر؟

إن أكثر هذه الصور لا يصدر عن تعمق أو تفلسف. وهى ليست مبتكرة جديدة. ولكنها موقعة مرقصة، وأيضاً فإنها شديدة التجذر فى طبيعة الموقف. وهو مجلس

الفناء والсмер وفى "هاتف من الأندلس" يصنع مجلساً آخرافه أو أركانه ابن زيدون وابن حيان. وضيف مشرقي قادم من بغداد اسمه محمد الدارمى. نطرح فيه هموم

العرب(الراهنة) في صيغة أندلسية. حتى يقول ابن حيان
في صيغة عصرية :

"إن التحاسد والتنافس والاعتصام بالأجنبي والتکالب
على الحكم والغلب، كل أولئك كان شره مستطيراً"
ويحسن الحديث مطارة، حتى يذكر الدارمسي (القادم من
الشرق) أبياتاً للمستعين بالله (الأندلسي) فيذكر ابن حيان
زعماً يقول إن أبيات المستعين بالله إنما هي معارضة لأبيات
قالها هارون الرشيد. وهنا يتضمن ابن زيدون قائلاً: "هذا
من وضع الروا، فإن الرشيد لم يكن شاعراً" ومرة أخرى
يتضمن الدارمسي رواية شعر أندلس خلية أموي آخر من
خلفاء الأندلس هو المستظاهر بالله، و يصف قطعته بأنها
"من أرق الشعر وأروعه، قالها بعد أن خطب ابنته عمه
فلوته أنها وحجبتها عنه. يقول فيها:

وجالية عذراً للنصرف رغبتني وتأني للعالى أن جهز لها عذراً
يكللها الأملون روى جهالة وهل حسن بالشمس أن تنبع البدر؟
ومثلاً على لم الخيبة إذ رأت جلاله قدري أن تكون لها صهراً
جعلت لها شرطاً على تعبدى وسفت إليها في الهوى مجدهن مهراً
تعلقتها من بعد شمس غربة محبدة من صبيه آبالها غمراً
حمامه على العيشينين رفاقت فطرت إليها من سرائهم صغيراً

وإذ لا يزال الناس من قومها بها وأذهبهم ذكرها وأرفعهم قدرا
جميل وآداب وخلق مسوطاً ونقط إذا ما شئت أسمعت المسما
ليس الجديد في هذه القطعة أن قاتلها ملك في موقف
الرجاء والتحزن، وحسب. وليس أنه يخضع – وهو الملك –
للحب، حتى يقبل المنافسة وبباها ينفسه في حلبتها
أيضاً، وإنما هي – بالإضافة إلى هذا – تنطوي على عدد من
الصور الطريفة، مجازية في جواهرها، مأثوفة في جزيئاتها
غالباً، ولكنها توضع في علاقة جديدة فتكتسب رونقها
الخاص، فمن المأثور تشبيه الجميلة بالشمس، وتشبيه
النابه من الرجال بالبدر، ولكن الخليفة الشاعر صاغ
علاقة، وضعها في شكل استفهام إنكاراً، وهل حسن
بالشمس أن تمنع البدر؟! على أنه يستقر في درجة من
الابتكار حين يقول:

حمامنة عش العيشين رفرفت فطرت إليها من سرائهم صبرا
ولقد أثنا عن وجه تعلقه بجميلة قومه، فالصقر لا
يسعن إلى الحمامنة معجباً، بل نهما، وبهذا تحفظ على
وعده بشرط أوجبه على نفسه "التعبد" بهذه الصيغة
المليسية، فلا خدد العبارة هل تعبد هذا فيها بذاته

(يتعيدها) أو أنه يرمي إلى جرده عن طبائعه التي قد تذمّتها أو تدمّر شيئاً منها. وللعنوان يقبلان بدرجة متكافئة الشطر الثاني حيث يسوق موجهه إليها مهراً!!! وإذا انتهينا إلى هذه الفاية تستعيد مفردات المشهد لنكتشف أن الدارمي القاسم من المشرق هو الذي يروي - في المرتين - أشعار خلفاء الأندلس. في حين يروي ابن حيان الأندلسى أبياتاً خليفة مشرقي (الرشيد) ويتولى الشاعر (ابن زيدون) بتصيرته الفنية دحضاً نسبة هذه الأبيات إلى الرشيد. إن العجب من معرفة الدارمي بأبيات غزلية لشاعرين من خلفاء بني أمية في الأندلس. لن يكون داعية للعجب من معرفة الجارم بها. ومتى يرى، ووضعها في سياقها. وصياغة معناها النفسي بوضعها في موقع تبادلي يؤكد وحدة الفن العربي. لأن القضية في الرواية هي الوحدة العربية. حتى وإن قامت الأحداث على صفحات من تاريخ الأندلس.

وفي الرواية ذاتها مشهد آخر تشكله الصور المتحاورة. لم يجد لأبياته الثلاثة أصلاً في الموسوعات الأندلسية. ولعله من مداعبات شعراتنا الخديفين. وقد أضافه الجارم إلى

زمن الرواية، دون أن يعين له شاعرا، إذا اكتفى بالقول بأن القائل بالشطر الأول شاعر ناشيء، جاوبه شاعر آخر لم يعرفه أحد ولم يعرف نفسه، والمشهد كله يجري في إحدى حاتمات قرطبة، وشطراته للتبادل بين الشاعرين:

الناشئ والمجهول يجري على هذا النسق:

— وراقصة أما نصارة خدها ..

— فوره، وأما خصرها فقضيب

— عشقت بنى الأسبان طرا لأجلها ..

— وكل حبيب للحبيب.. حبيب

— لها بين أحناء الضلوع كنسبة ..

— وعزمى على حمل الغرام صليب

هذه بعض أمثلة ونماذج، أردنا بها أن نقترب من وعي الشاعر الجازم بفن الصورة في الشعر القديم، وقدره على استخدامها في موضوعات غير شعرية (ونقصد السياق التأريخي دون أن ننطرق إلى شعرية التاريخ) وقد جذبنا الأخذ من اقتباساته عن الشعراء المشاهير الذين نقر من حيث المبدأ بأنه يملك معرفة واسعة بسيرهم، وبالجيد والمتداول من أشعارهم، فهذا الأمر ميسور لمن يلهج به أو يتضاغل

بمدارسته. أما هؤلاء الذين ذكرنا من أشعارهم فإنهم بحاجة إلى خبرة خاصة. وعلاقة مدقة دوّوب. وهذا ما يدل عليه الاستشهاد. وقد دلت الأمثلة — وما أخذناه قليل من كثير — على أن الجازم كان يملك حس الصورة. تستهويه طرائفها. وعلاقاتها. أكثر ما يستهويه المعنى الجرد منهما كان عميقاً أو متفلساً. ولا يكون هذا إلا من شاعر صحيح الإدراك لوظيفة الشعر واسع المعرفة بمناهج القول عند الشعراء في عصور شتى. حيث تتعبد طرق الأداء وتتمايز. فيعرف البصيم بها كيف يتخيّر وكيف يعرض وكيف يوطد السياق ليستفobil الصورة ويزّ ما فيها من ندرة وجمال وخصوصية.

(٤)

في القسم الثاني من هذا الفصل المتواضع في استجلاء مصادر الاهتمام ونوعية التعامل مع الصورة في قراءات الشاعر تقدم ستة مذاق مقطعة من قصائد الجارم، تقدمها مستفغنية عن الشرح، متحررة من ضوابط الدراسة المنهجية. لتحظى بحرية التلقى ومرونة التأويل وابتعاث الذوق الخاص. وقد رأينا - في الجانب الموضوعي - أن تكون مثلاً لفنون الشعر - أو أغراضه - التي جرى فيها فن الجارم، ونحن ندرك، بل ننبه، إلى أن اقتطاع أبيات من تكوينها الشامل داخل بنية القصيدة لن يكون قادرًا على أداء حق هذه الأبيات في التذوق والفهم، لأن المجزء لا ينسى بالكل. ولأن الاقتطاع - بما - يعمد إلى المساحة الأكبر خصباً، ومن ثم يكشف عن مدى الحيوية في هذا الجزء المقطوع، ولكنه لا يكشف عن مدى صلته، ومساحته

المداخلة مع سائر القصيدة. ولهذا سنتبع هذا الفصل باختيار عدد من القصائد ننطبها لنضعها أمام القارئ في صورتها الكاملة. أما في هذا الموضع فإن الاجتناء له وظيفة أخرى. فقد أثروا فيه ما يؤدي عيز الصورة في القصيدة. مؤجلين صورة القصيدة إلى المفارقات التي نختتم بها هذه الدراسة. ومع الإقرار بالطبع النقدي الذي يرى أن الصورة تستغل ب بنفسها. وتفيض بفنها وبيوح بسرها دون استعانة بأي عنصر آخر خارج تكوينها في ذاته. فليتنا سنمهد لكل قطعة بكلمات نتحرى أن تكون قليلة جداً. لا توجه التلقى يقدر ما تضعه في زاويته الصحيحة. وبخاصة لدى القارئ الذي لم يقرأ من قبل هذه القصائد في الديوان.

- 1 - من مطلع قصيدة : الحب والغرب
- * غزليات الشاعر المصنوعة بفرض الغزل قليلة جدأ.
ومنها. وأجدوها هذه الأبيات.
- * معانى الغزل تقليدية. وصورة تراثية. وربما نتذكرة عمر بن أبي ربيعة في بعضها. غير أن عذوبتها عصرية. وخاصة.

* * *

مالى فتنت بحلظك الفتاك وسلوت كل مليحة إلاك؟
يسراك قد ملكت زمام صباقى ومضاتى وهداى فى يدك
فإذا وصلت، فكل شئء باسم وإذا هجرت، فكل شئء باكس
هذا دس فى وجنتيك عرفته لا تستطيع جحوده علينا!
لو لم أخف حر الهوى ولهمبه لجعلت بين جوانحى منشواك
إنى أغمارمن الكؤوس فجنبى كأس الداما أن تقبل فاك
خدعوك ما عند السلاف وإنما قىد ذاتك لما ذلت حيلو لماك
لتك من شبائك أو دلالك نشوء سحر الأنام بقعلها عطفاك

* * *

قالت خليانها لها لتلينها ماذا جنى لما هجرت فتاك
هي نظرة لاقت بعينك منها ما كان أغناه وما أغناك!
قد كان أرسلها لصياد لاهيا فقررت منه وعاص في الأشراك
عهدي به ليق التحدث فصاله لا يستطيع القول حين براك؟
إياك أن تقضى علىي، فإنه عرف الخيانة بحبه إياك
إن الشهاب وبعنة مردوحة والزهد فيه تزرت النساك
فتطلسمى ورد الحياة فإنه يحيى ولا يبقى سوى الأشواك
لهم تنصتى، ومشيئ غير مجيبة حتى كأن حديثها لسواك
ويكت على، فيما رحومت بكاعها وما أفساد!

٢ - من مطلع قصيدة : كل بيت فيه سعد ما شل

* فاز سعد زغلول بأكبر عدد من الفحصاند قيلت في شخص واحد، عدا الملك فاروق، فقد هنأه بالوزارة، وبالنجاة، ورثاه، وجدد الرثا عند إنشاء تمثاله، وفي ذكرى رحيله، وهذه القصيدة عند نقل رفاته.

* تستطيع أن تذكر قصيدة شوقي في رثاء أم الحسنين

اكشقو الترب عن الكنز الدفين وارفعوا المسترعن الصحيح للبين
وابعثوه عسجداً مؤثثقاً زاد في لأنفسه طول السنين
وانتضوا من غمده سيف وغي كان إن ضال يقد المدارعين
وقدنا جل من لقفهم للحافظ المر والعزم المكين
لوت الدهر على باطنه وهي كالحق صفة لا تلين
هزمت جيش الأبطال فما خادرت غير جريح أو طعن
كتب الله على عاملها إنما الخلد جراء العاملين
حدث حضم سباء وسنا ومصاصن الطهر في دنيا ودين
طاعة الأملاك فيه استزجت في السموات بعز المالكين
فتشرعوا في الترب عن عزمنة وعن الإقدام والرأي الرصين
واخفظوا أبصاركم في هيبة إن رأت أبصاركم نور اليقين

واحشعوا بالصمت فى محاربه افحى الألسن صمت المخاشعين
 وانتحوا من قبره ناحية واحذروا أن تزحموا الروح الأئمن
 وحنانا بخسرين طالما مقلته قبلاط الطائفين
 وجئت مصر به خائفة تدف الدمع على خير البنين
 صبيحة قدسية إن سكت فلهما فى مصر رجع وردين
 وعرين حل فيه ضيغم رحمة الله على ليث العرين

٢ - من قصيدة : الأعمى

- * كان الشعر الاجتماعي نشاطا مطلوبا مقررا على شعراء العصر، وفي دواوين الشعراء (من فيهم العقاد الذى هاجم الشعر الغيرى) باب ثابت للشعر الذى شارك فى الأحداث العامة. هذه القطعة لتشجيع التبرع لجمعية خيرية.
- * فى الأبيات التالية ما يمكن أن نعده الوجه الآخر لنشاط المرام الشعري. ففى ديوانه مسحة عامة مشغولة أو مشغوفة بكراء العصر، وهنا يقول شيئاً آخر فيه حدث، وتهديد، وغريب.

أيتها الوادعاتون يمشون زهوا
ينتفون القنطرار في ترف العي
ويرون الأموال تنشر في اللـ
إن في ملدة المعز جحوراً
كل جحر بالبيوس والقفر ملو
بسقت فيه للجرابيل أقنا
لو رأيت الأشباح من ساكنيه
يرهيب النور أن يمر به من
حسب الطفل فيه في كفن المو
أيتها الأنثىاء أين ندائم؟
هم عيال الرحمن مانا رايتم

٤ - من قصيدة : يوم السلام

* مناسبة القصيدة إعلان انتهاء الحرب العالمية الثانية (١٩٤٥) والفرح بالسلام قريب إلى قلب الشاعر ولكن الجسارة في الوصف تأتي من مخالفة المألوف حين يرى في العلم - مجردًا من الالتزام بالقيم - كارثة على الإنسانية.

* تم.. نرى كائنات الطبيعة على مساحة الكون، وليس بقدار الأرض، تلبسها حالة إنسانية..

★ ★ ★

قتل العلم . كيف يدرس لغة عتاده . وللدمار جنودا
 فهو كالخمر تنشر الشر والإذلال وإن كان أصلها عنقودا
 أربع الممالك ثم توارى خلفها يهلا الوريديا
 صابت الراسيات ذعرا وخفت من أفواين كبيده أن عيدها
 وقلوب النجوم ترجمف أن يجتاز يوما إلى مداها الخدودا
 محدثات عزت على عقل إيليس فغض البتان فدما بليدا
 عالم في مكانه ينسف الأرض . وثان يحرز منها الوريدا
 حسرنا للحياة ! ماذا دهها ! أصبح الناس قاتلاً وشهيدا
 ٤ - من قصيدة : اللغة العربية في دار العلوم

٩ - من قصيدة : اللغة العربية في دار العلوم

- * تأمل تفصيل الصورة. وهو يرسم بالكلمات. شخصية أستاذ بدار العلوم، وما يحدد به معالم الصورة. وحالة التراسل المستمر ما بين الظاهر والباطن. أو الخسي والمعنى. وشمول المعانة. ثم روعة الظفر في النهاية.

رب شيخ أفنى سواد الليالي
شاهد العين جاهداً غيره وأتي
من يحشود إلى كتابة نقد
لهم من ملجم إلى بيوان
يقتضي الأيدات عزت على الصبر
د. فهامت بين الريا والرعان
ساراتح كأنها قطع الوشن
سي. يطربن سندس القبعان

سـعـ كـسـرـ يـصـانـ بـالـكـتـمـانـ
لاـ كـخـيـلـ نـشـطـنـ مـنـ أـرـسـانـ
مـنـ عـلـىـ الشـرـ أوـ لـهـ آذـنـانـ
مـنـ تـقـارـاـ مـسـتـعـصـبـاـ .ـ وـيـعـانـ
غـيـرـ رـنـاتـ قـوـسـهـ الـرـنـانـ
يـاءـ ،ـ فـيـ غـيـرـهـ النـسـيـانـ
سـتـ .ـ وـحـيـنـاـ يـنـسـابـ كـالـأـفـعـونـ
مـهـ .ـ وـأـتـمـ مـلـىـ لـهـ فـتـنـانـ
مـاـ لـهـ باـقـتـنـاصـهـنـ يـدـانـ
مـهـ .ـ فـعـالـ الـهـوـفـ الـخـيـرـانـ
سـتـ لـهـ الشـارـادـاتـ بـعـدـ الـحرـانـ
وـجـيـهـ قـيـادـهـاـ فـيـ لـيـانـ
سـرـ .ـ فـتـصـغـيـ مـسـامـ الـأـكـوـانـ
مـنـ حـلـالـهاـ ذـواـلـ الـأـغـصـانـ
لـعـدـنـاهـ مـنـ بـنـاتـ الـدـنـانـ
سـنـاـ .ـ قـارـئـ عـلـىـ جـمـالـ الـقـيـمانـ
نـ .ـ وـعـشـىـ عـلـىـ قـشـ ذـيـيـانـ
هـوـ فـيـ عـالـمـ مـنـ الـفـنـ ثـانـ !ـ
يـ .ـ رـأـيـ الـعـيـنـيـنـ تـخـلـاجـانـ

إـنـ تـسـمـعـ تـبـأـةـ غـيـنـ فـيـ الـرـبـ
فـيـاـ مـاـ أـمـنـ يـخـرـجـنـ أـرـسـاـ
كـلـ جـزـءـ فـيـ جـسـمـهـنـ لـهـ عـبـ
لـمـ يـزـلـ صـاحـبـنـ يـعـالـجـ مـنـهـ
فـيـ فـلـةـ لـأـخـلـ الـرـوحـ فـيـهـاـ
كـلـمـاـ طـارـ خـلـفـهـنـ تـسـرـيـنـ هـ
فـتـرـاهـ حـيـثـاـ كـمـاـ وـثـ الـلـيـ
وـهـ تـلـهـوـ بـهـ .ـ فـانـاـ يـخـافـبـ
مـرـةـ فـيـ مـدـيـ يـدـهـ .ـ وـأـخـرىـ
لـمـ يـقـفـ نـادـيـاـ يـقـلـ كـفـيـ
لـمـ كـانـتـ عـوـاقـبـ الصـبـرـ أـنـ ذـلـ
مـلـكـتـ أـعـنـاقـهـاـ فـيـ خـضـوعـ
رـبـ شـعـرـ لـهـ يـرـدـدـ الدـمـ
يـتـسـمـيـ الـرـبـيـعـ لـوـ تـخـذـتـ
مـنـ بـنـاتـ الـخـيـالـ لـوـ كـانـ يـسـقـىـ
رـدـدـتـهـ الـقـيـيـانـ يـكـسـنـهـ حـسـ
قـدـ أـثـارـ الـغـيـارـ فـيـ وـجـهـ مـيـمـوـ
كـانـ شـوـقـيـ بـصـفـسـ وـمـاـ كـانـ يـصـفـ
كـلـمـاـ مـدـ رـأـسـهـ يـرـقـبـ الـوـحـ

لم يغمس مهومها مثلك جر
ينظم الشعر وهو يلقى الأحاديب
روحه في السماء، وهو على الأر
هو شوقي جسماً يرى ويناجي
شركسن أهيا على العرب مانا
وله في المديح مما لم يدان به
حكمة مشرقية. في خيال
بنثر الدر عبقريراً عجيبة
أنا بالدار أخبر الناس لكن
فاسلاً كل جواهرى فلن قا
با خليل لا تهيجا على الذك
ناولاتنى بالله ديوان شـوـقـى
ثم سيرا على الأصوات في صمت
مرة أشتفى به أملد العـ
بين راح وروضة وغدير
ووجهه الهمال أزهى من الزهرـ
غزال أهل الغواتى عن الحسنـ
حين يشدو يصفى له الطير حيرا
ذاك صوت به خصصت من النـ

يت بالجنس شبابيات المثنـ
ث فـيـاتـيـسـ بـاـيدـاتـ الـبـيـانـ
هنـ كـلـاـ العـالـمـيـنـ مـخـلـفـانـ
وـهـوـ فـيـ الشـعـرـ طـافـنـ نـورـانـ
هـ فـحـسـانـ لـبـسـ بالـخـسـانـ
هـ اـبـنـ عـبـدـانـ فـيـ بـنـيـ حـمـدانـ
فـارـسـيـنـ فـيـ مـنـطـقـ عـدنـانـ
لـبـسـ مـنـ "مـسـقطـ" وـلـاـ "عـمـانـ"
ذـلـكـ النـوعـ نـدـ عنـ إـمـكـانـيـ
لـ لـهـيـهـ مـثـلـ لـهـ فـاسـلـانـيـ
سـرـيـ فـقـدـ نـالـيـنـ الـذـيـ قـدـ كـفـانـيـ
لـ زـارـهـ كـمـ وـهـ وـيـرـانـ
سـتـ . وـفـيـ حـضـرـةـ "الـأـمـيـرـ" دـعـانـ
سـوـدـ نـظـيرـ الصـباـ طـلـيقـ العـتـانـ
وـحـسـانـ مـضـيـ زـمانـ الـخـسـانـ؟
سـرـ . وـغـصـنـ الشـيـابـ فـيـ رـعـانـ
سـنـ وـمـنـ أـيـنـ مـثـلـهـ لـلـغـوانـ؟
نـ مـغـيـظـاـ مـسـالـاـ مـنـ حـكـائـ؟
هـ . فـمـنـ أـيـنـ جـاءـ لـلـإـسـانـ؟

١ - من قصيدة : أقول بضمين

* وهو طياران مصريان (حجاج وشهري - مسلم ومسبحي) قادا أول سرب من بريطانيا عام ١٩٣٣ فسقطت طائرتهما فوق فرنسا. تأمل تكافؤ الحزن. والاهتمام بشاعر لحظة النظر وحديث الباطن.

حجاج ! لاقيت اليقين مكافحة
بطلاً وبشهري قديم خطبة هماما
ركبا الهواء، وكل نفس لو درت
غرض نزارعه النون سهاما
والموت يلقي الأئمه في عرسها
ويغول حسول كناسها الإزاما
لا الدرع تصبح حين تحيط به كفه
درعاً، ولا السيف المسمى حساماً
ركباً جموج المو يلوي رأسه
في عاصفات لم تزعزع منهاماً
عزمًا كحد السيف أو إنداماً
واجبو أكلف . والسماء مريضة
والموت يتحقق في جناح جناح
ملأ الفضاء شراسة وعراها
يلقى الكمن فخداه بساماً
لهعن على البطلين غالهما الردى
لم يلكا دفعاً ولا إنجاماً
الموت خنهما يصلح مختاراً
والخطب يلقياه الكرام كراماً
نيساً حكم الله جل جلاله

والسيف أكثر ما يلاقي حتفه
قد ينسى الموت التمثال بجمرها
يأولها من لحظة لا تارها
برد، ولا كان التهيب سلاماً
التبيل والآباء والأباء ماماً؟
والموطن الصديان يرقب عودة
ولاداً قد عادا إليه رماماً
أنفاسماً قبها الوداع بلفظة
هل فكروا في الأم تدب حظها
والزوج تسكت والهين يتسامس
إن السلامنة قد تكون مذلة
ويكون إفساد المجرى حماماً
والمرء يلقي باختيار كل يوماً
وغير فناء الدين دواماً

الفصل السادس

عشر فصائط مكتوبة «من حيوان الجار»

مدخل موجز:

لعل أمر الاختيار -منذ مهره أرسسطو بتوقيعه - أنه معتبر عن ذوق وفكر المختار وليس المختار منه، أو المختار له. إذ قال أرسسطو : "اختيار المرء وقد عقله". وهذا قول دقيق، وإنما احتاج الأمر مع شعر المراميتجاوز رقم العشر، إذا كان الهدف التمثيل للجودة، وللنوع معاً. ولكننا لم نرد أن يغلب "شكل" المختارات على هذا الكتاب، ولأن الديوان مطبوع طبعاً حديثاً فاخراً.

فلمَّا إذا هذه المختارات؟

* لأننا يبحثنا الصورة الفنية في شعر المرامي، في تحطها المجازي، وفي امتدادها بالوصف، وانبساطها على مقطع من قصيدة، ولم نعرض "الصورة" القصيدة في إطارها الشكلي، لأن هذا الجانب التشكيلي لا يدخل دخولاً أولياً في مفهوم الصورة.

* ولأن المرام - عند أصحاب الآراء الجاهزة - شاعر تقليدي،
وربما متوجه، ومن ثم اخترت من شعره ما يصحح هذا القول،
ويكفي أن نقرأ رثاءه لخفني ناصف، فليس له ما يشبهه في
قصائد الرثاء، ونقرأ مداعباته، وحياته، بل نقرأ العاشق
الغضبان، وهي هجائية للمحبوبة من نوع نادر.

* ثم نطيل التأمل في القصائد التي تهتم بالمعانى الجردة،
مثل، الشباب، الجامعية العربية، الغب، اللغة العربية، لتراقب
قدرة التوليد، وتقصى مكونات الموضوع..

هذه جميعاً قدرات شاعر تستحق الاهتمام

القصيدة الأولى

دعاية

عام ١٩٣٧م

ضممني مجلس أنس زانه صفة من بجبياء الأصدقاء(١)
منطق الهرزل به جد . وكم نطق الجد به القول الهرلما(٢)
فحتطأرحننا حديثنا عجبنا فيه للروح وللعقل غذا(٣)
وتجاذبنا فنونا جمعنا طرفة سارواه الأدباء(٤)
ثم رمنا أن نحاجي ساعمة لطبع النفس من كد العناة(٥)
قلت : من يبدأ؟ قالوا: فابتدىء
أنت، فالكل لما تلقى ظباء(٦)
تركت " حتى " لنفسى من ذمام(٧)
قلت : فليأت البديع بما شاعت الفتنة من لغز وشأه(٨)
فقال، أتفتت ببديعى كله غير نوع هو " حسن الاستداء"(٩)
قلت للصرفي، فابداً قال، قد عافنى الإصلاح في " ريح " و " شاء "(١٠)
ثم قالوا، قل ولا تكثر فمن أكثر القول أصل الجلسات(١١)

* * *

قلت من يعرف علما وحجا
ونكاء وسماحا في رداء؟^(١)
يملا الدنيا حسنا إن بدا
كوكباً يسطع قباض الضياء^(٢)
فأجابوا: الشمس؟ قلت انتبهوا
ليس للشمس نوال وذكرة^(٣)
ثم قالوا: زد، فناديت وما
مورد قد راح في الناس وجاء؟^(٤)
رسورد يملي إلس قصادة
فيه رى وحبة وشفاء^(٥)
فأدوا عن وقائلوا: عجب
كيف يملي مثلما تزعم ماء؟^(٦)

* * *

قلت: هل أبصرت جسماً يرى
للإشماع الحسن أو صدق الوفاء؟^(٧)
دب الجم جميماً والإباء؟^(٨)
فأجابوا: قد عجزنا، قل لنا
ذلك في الأرض يرى أم في السماء؟^(٩)
قلت: فس الأرض، وللأرض به
ويحكم، أى ازدهار وازدهاء؟^(١٠)
هو في الطبع "أيقراط" وفي
حلبة الشعر إمام الشعراء^(١١)
وإذا أسطر أبىتم أنغا
أن تدعوا "حانيا" في الكرماء؟^(١٢)
فأجابوا: اكتشف لنا، حيرتنا
عن أحاجيك إذا ثبتت الخطاء؟^(١٣)
قلت: كلا، فالظروا وانتبهوا
ليس في الأمر التباس أو خطاء؟^(١٤)

* * *

هل رأيتم دوجة مثمرة كل آن في صباح أو مساء؟^(١٥)
هي قيس الصيف ظلال وندى وهي دفء وحنان في الشتاء؟^(١٦)

يجيء اليائس في ساحتها
سؤالون، محسن؟ قلت: نعم
ملجاً القصاد كهف الفقراء^(٢٨)
ثم قالوا: شاعر؟ قلت: أجل
شعره الدر بهاء وصفاء^(٢٩)
ثم قالوا: زاهد؟ قلت: نعم
عنه الدنيا وما فيها هباء^(٣٠)
يجهل البدر؟ فما هذا الغباء^(٣١)
واسمك كالصبح نوراً وجلاعاً^(٣٢)
مجينا حزناً ولم نقطن له
لا نسميه فبيكفي وصفه
فبيه عن كل تعريف غباء^(٣٣)
قلم وسجل فضله واختلف به
وابتكر ما شئت فيه من ثبات^(٣٤)

الهوامش

- (١) مجاء : كرماء شرقاء عظام.
- (٢) القول الهراء : القول الهراء.
- (٣) تجاهي : تجاري في الأحاجي وهي الأنفاس.
- (٤) ظماء : متعطشون.
- (٥) حتى : أضطررت أحوال النساء في معانٍ حتى وقى إغرابها حتى لقد أثر عن "الغباء" أنه قال: أموت وفي نفسن شرة من حتى من دماء من بقية دم.
- (٦) البديعى : وهو العالم في علم البديع والبلاغة.قطنة : الذكاء. شاء : أراد.
- (٧) الصرفي، عالم الصرف وهو من علمن اللغة العربية الإعجاز، ياب في علم الصرف وهو من أهم أبوابه. في ريح وشاء: في ريح اغلال بقلب الواو ياء أما شاء وهو جمع شاة فأصل الهمزة فيه هاء.
- (٨) قياض، كثير.
- (٩) نوال عطاء ذكاء، حدة القلب وقبل الاشتغال.
- (١٠) مهور، منهول.
- (١١) روى : أرتواء - ماي.
- (١٢) فتاؤا : بعدوا.
- (١٣) المحسن ، الحالص .

- (١٩) الجم : الكثير
(٢٠) أبشرات : فيلسوف وظبيب يوناني وله قسم يعرف بقسم أبشرات
يقسمه الأطباء عند بدء الشغافلهم بهيئة الطبع.
(٢١) أبضم : فضشم . أنتا : عظمة وكسراء . حاتا : هو حام الطالب الذي
ضرب به الليل في الجود والكرم .
(٢٢) أحاجيك : أثمارك .
(٢٣) موللا : ملادا . حلو الجنين : حلو الشمر . رحب الفناء : منسخ الجواب .
(٢٤) هباء : تراب دقيق لا يرى .
(٢٥) غنام : استفهام .

القصيدة الثانية

الشباب

نشرت هذه القصيدة بمجلة الهلال في سنة ١٩٤٧ م

أهبت بالشاعر أن يعودوا إلى الصبا ناعماً رغيداً^(١)
يذكر ما مارس من عهود لله ما أنسى العهود^(٢)
فمن كل يوم أرى فناء وهو يرى حوله خلوداً^(٣)
طار حثيّنا بكل أفق لما مشت خطواتي ونيداً^(٤)
وصوحت دوحتي . ومسالت ولم يزل صادحاً غريداً^(٥)
يأخذ ما أبقيت للناس وبانتفس فوقه مزيداً^(٦)
جذابي الباكيات عادت يجري ياوناه نشيداً^(٧)
في حكمة الشيب لى عزاء وكم وعید حوى وعوذاً^(٨)
كعادت أيامه وهي بيض تنسي حل الشباب سوداً^(٩)

علوت طود الزمان حتى رأيت من فوقه الوجود^(١٠)
وبان مالئم بين لفميري وكان عن عينيه بعيذاً^(١١)
كان شبابي وفيف عمرى فعششت من بعده وحيداً^(١٢)

غاب فلما ماضى وتأى
 أبعت بالشوق كل يوم
 وكم محوت السطور لثما
 يصوّر الحب فى إطار
 ويرسم الناظر الملوى
 ألح شخصا به كائى
 أين ورودي وأين كناسى؟
 مازا دهى الكأس والورود(١)
 لم يبق منى سوى لسان
 يجيد ماشاء أن يجيد(٢)
 وحكمة نظمت تضارا

* * *

في شباب البلاد صونوا
 يعود فى الكون كل شرع
 إن اشتكت النبل من ضيم
 زيارة الرق قد تولت
 قد ذهب العنصر فى جدال
 لا يدرك السؤول غير عزم
 فليقطعوا مصر من جديد
 لا ترسموا للطموح حدا
 العلم ألمض من الموارى
 فجردوا نحوه الجرويد(٣)
 مصر ترد السماء وثنا
 وأول النجاح أن ترى(٤)

الهروامش

- (١) أهابت ، دعوت
(٢) صوحمت ، جفت ، دوحني ، الدوحة الشجرة الكبيرة . مالت ، انتلت .
(٣) وعبد ، تهدى ، حوى ، الشتمل ، وعوا ، بالثبور
(٤) حلنى ، زينة .
(٥) طود ، الجبل العظيم .
(٦) نصارا ، النذهب وقيل هو الخالص من كل شر ، نظمت عقوها ، انتظمت
في هيئة عقد وهو الذي تتحلى به النساء .
(٧) شرج الصبا ، أول الشباب ، ببيه ، يذهب وينذر وبهاد
(٨) ضيهم ، ظلم ، الورود ، إليان لئام من منهله .
(٩) الرق ، العبودية .

القصيدة الثالثة

حنین طائر

نظمت هذه القصيدة في سنة ١٩١٥م

★ ★ ★

يا سليمان الزمان أفق
لليس للذات من لمن(١١)
وابعد الأذى مطربة
با حسناة العين والأذن(١٢)
غن بالدنيا ورثتها
ونظام الكون والحسن(١٣)
وبقى عان هبطت بها
ويماء شاهدت من مدن(١٤)
نهضت من غفوة الوسن(١٥)
وبأهار الصباح وقد
حافظ للعهد لم يخن(١٦)
كل شيء في الدنيا حسن
أي شيء ليس بالحسن(١٧)
خالق الأكون كالتها
واسع الإحسان والهن(١٨)

* * *

كان لي إلف فائده
قدر على وأبعده(٢٠)
أنا مسد الدهر أذكره
وهو مسد الدهر يذكرني(٢١)
فقد بنينا العرش من مسح
من لدنه الود أخلصه
والوفا والظهور من لدن(٢٢)
كانت الأطياف تتسده
جنة المأوى وتنسدهن(٢٣)
وظلنا أن نعيش به
عيشه المستعصم الأم(٢٤)
فبرمت كف الزمان به
فكأن العرش لم يكن(٢٥)
طار من حسولي وخلفني
للجوى والبيث والخزن(٢٦)
ولأي عنس ومسما برحت
نازعات الشوق تطرقني(٢٧)

ومضي والوجود يسبقه ودموع العين تسبقني(٢٤)

* * *

إن تزريا طير دوجتنـة بين زهر ناضر وجبن(٢٥)
وشهدت "النمس" مخططرياـة والباـك كالصافن الأنـون(٢٦)
عـيشت ريح الشـمال بهـ فـطـقـنـ غـبـيـطاـ عـلـيـ السـفـرـ(٢٧)
فـأـشـدـ الأـطـيـارـ وـاحـدـهاـ فـنـحـلـيـ وـالـخـسـنـ وـالـجـنـ(٢٨)
وـتـرـيـتـ فـيـ المـقـالـ لـهـ قـدـ يـكـونـ الـوـتـ فـيـ الـلـسـنـ(٢٩)
صـفـ لـهـ يـاـ طـيـرـ مـاـ لـقـبـتـ مـهـجـشـ فـيـ الـلـبـ مـنـ غـيـرـ(٣٠)
صـفـ لـهـ رـوـحـاـ مـعـذـبةـ ضـاقـ عـنـ آـلـمـهـ بـدـنـ(٣١)
صـفـ لـهـ عـيـنـاـ مـقـرـحةـ لـأـبـ الدـمـعـ لـمـ تـصـنـ(٣٢)

* * *

يا خليلـيـ والـهـ وـيـ إـحنـ لـأـمـكـ اللهـ بـالـإـحنـ(٣٣)
إـنـ رـأـيـتـ العـيـنـ نـاعـمـةـ فـتـرـقـبـ بـقـنـةـ الـفـنـ(٣٤)
أـوـ رـأـيـتـ الـقـدـ فـيـ هـيـفـ فـانـخـدـ مـاـ شـكـتـ مـنـ جـنـ(٣٥)
قـدـ تـعـمـنـاـ بـالـهـ وـيـ زـمـنـاـ وـشـقـيـنـاـ آـخـرـ الـزـمـنـ(٣٦)

الهوامش

- (٥) ويلك، عجيا لك، والجزع: تقييض الصبر، والنازلة: الشديدة من شدة الدهر
تنزل بالناس.
- (٦) حلب: بلد في سوريا بالقرب من حدودها الشمالية، وعدن، بلد على
ساحل الخليج السادس باسمها جنوب جزيرة العرب.
- (٧) العارض: السحب المعرض في الأفق والهنـ المنصب الهطل.
- (٨) أرض شجراء: كثيرة الشجر.
- (٩) الحـلـ: مصـدر حلـ المـكانـ وـحلـ بهـ أـىـ نـزـلـ بـهـ،ـ وـالـظـعنـ يـسـكـونـ السـعـينـ
وـفـتـحـهـ مـصـدرـ ظـعنـ أـىـ سـارـ وـأـرـقـلـ.
- (١٠) مـسـنـونـ: مـنـنـ،ـ وـالـأـسـنـ مـنـ الـمـاءـ الـأـجـنـ وـهـوـ التـغـيرـ الـطـعـمـ وـالـلـوـنـ.
- (١١) نـهـرـيـ: خـبـ الرـسـنـ،ـ الـبـلـ تـرـيـطـ بـهـ الـدـاـبـ.
- (١٢) سـيـمـنـ سـلـيـمـانـ بـنـ سـيـمـنـ دـاـوـ عـلـيـهـمـاـ السـلـامـ وـالـعـنـ أـنـ اللـهـ سـخـرـ
لـكـ الـرـيحـ كـمـاـ سـخـرـهـاـ مـنـ قـبـلـ سـلـيـمـانـ.
- (١٣) السـنـ: جـمـعـ سـنـةـ وـهـيـ الطـبـيـعـةـ.
- (١٤) الـقـيـعـانـ: جـمـعـ قـاعـ وـهـوـ الـسـنـوـيـ مـنـ الـأـرـضـ.
- (١٥) الـفـقـوهـ الـنـوـمـةـ الـخـفـيـةـ،ـ الـوـسـنـ:ـ النـعـاسـ.
- (١٦) شـفـقـةـ الـهـمـ: هـزـلـ،ـ الـوـلـهـ:ـ الـهـمـ وـالـنـزـنـ وـالـخـيـرـةـ.
- (١٧) الـدـنـ: جـمـعـ دـنـ.
- (١٨) كـالـؤـهاـ حـافـظـهـاـ،ـ الـذـنـ: جـمـعـ مـنـهـ وـهـيـ النـعـمةـ.
- (١٩) الـإـلـفـ،ـ الـأـئـمـ وـالـخـيـبـ،ـ الـقـدـرـ:ـ مـاـ يـقـدـرـهـ اللـهـ عـزـ وـجـلـ وـيـقـضـيـ بـهـ.
- (٢٠) مـدـ الـدـهـرـ: مـدـاءـ وـطـولـهـ.

- (٢٦) المهرج: جمع مهرجة وهي النفس والروح، الخواص، الإثم والذنب، المدرن الوسيع.
- (٢٧) المبوي: الخرقة وشدة الوجود، البث، أشد المحن.
- (٢٨) ذئي : بعد ، النازعات، جمع نازعة وهي ميل النفس التشديد، تطرفي، جيئني، والمطروق في الأصل الجيء لهلاك.
- (٢٩) الوجد : المحن وأخب.
- (٣٠) الجيني : ما يجيئ من الطاجر مادام غضا.
- (٣١) التنسس: نور مشهور في المختبر الصافن من المليل ما قام على ثلاث قوائمه وطرف حافر الرابعة، الأبن، التشريط محلل الآذنين.
- (٣٢) المخلن: جمع حلبة وهي الصفة، والحلبة أيضاً الخل وهو ما تزين به المرأة من المصوّبات والجوامير ونحوها، الجين، حسن الصوت.
- (٣٣) تيرث، اللند وتهلل للقال، القول، اللسن، الفصاحة.
- (٣٤) المهرجة، النفس، الغين، مصدر غيرته في الميع ونحوه يقينه أي خدمه.
- (٣٥) المليل، الصاحب . والهوي، أخب، الإجن، جمع إجنة وهي الخند والقطب.
- (٣٦) عين ناصعة، فاتحة والفتور من صفات الحسن في عيون النساء.
- (٤٠) القف، اعتدال القامة وحسن التقطيع، الهريف، ضمور البحن ورقة المانورة، وأخفن، جمع جنة وهي المسترة وكل ما وقى.

القصيدة الرابعة

قبر حفني

أفس الشاعر هذه القصيدة بدار الإذاعة في رثاء العالم الأديب
الشاعر حفني ناصف عام ١٩٣٨م

يا قبر حفني أجيبي ملما صنعت بحفني؟^(١)
ملما صنعت بعلم؟ وما صنعت بفن؟^(٢)
وما صنعت بفكر ماضي الشيبة وذهن؟^(٣)
طوبت خير مثاب لاطفال الفين وركن؟^(٤)

فمن كيل يوم رثاء لصاحب أو خالدين^(٥)
حتى لقد كاد شعري يهكى لضماني ووهنى^(٦)
فإيما أنا منه وإيما هو منى^(٧)
اللون من نبض قلبى والبحر من ماء جفنى^(٨)
رحما للنهايا رويدا خللت طحنا بطنحن!^(٩)
وإيما الناس ظعن يسبون فى إبر ظعن^(١٠)
فإيما جدید بباق ولا حذار بهفني^(١١)
وكيل عقل ماضى إلى خالموه وأفن^(١٢)
بكاد إن مثال غصن يشكوا الزمان لغصن^(١٣)

قالوا ، أَجَدَتِ الْمَرْأَةِ
بِمَوْعِ عَيْنِي قَرِيبَهُ
عَلَى أَدَوِي حَبْرَنَا
أَوْ يَشْتَقِفُ بِكَاهِ
وقَاتَلَتْ : إِنْ وَإِنْ (٤٦)
وزَفَرَةِ الْوَجَدِ لَخْنِي (٤٧)
فَالْخَنِنِ يَحْسُنْ بَحْنِنَ (٤٨)
مِنْ شَانَهِ مَلِلْ شَانِي (٤٩)

يا قسيس حفني أجيالى
قد راعى منك صممت
فشكك أمراض جنانا
وفكك شعور نوى
كانه سمات
أو نفحة من "جميل"
أو رغبة من سلائف
كم نكتة فيه كاتب
محضية حال فيها
لو كنت تعرف حفني
تحسو بصل الكساسى
ويزدري بابن جنوس (٥٦)
لقللت زندى وزدى (٥٧)
ذوق الأذى يحب اللعن (٥٨)
تخفي على كل ظن (٥٩)
تفريح من رأس دن (٦٠)
طافت بالحلام "بن" (٦١)
للوصل بعد التجنى (٦٢)
من كل فحص وختن (٦٣)
من كل وقص وختن (٦٤)
من كل فحص ولسن (٦٥)
بحقك لا ترعنى (٦٦)
وارحم بقبيبة سنتى (٦٧)

* * *

فَقَدْ مَسَدَ زَارِنِي ذَاتِ يَوْمٍ
 فَكَانَ أَنْسًا تَدَانِتُ
 فِي أَضْرَبِ الْحَدِيثِ رَلَّا
 فَكَاهْمَةٌ مِنْ لَدْنِهِ
 فِي الْأَذْنِ قَهْوَةٌ كَرْمٌ
 أَرْوَى وَبِرْوَى الْأَقْـاـفِ
 يَا مَجْلِسًا عَادَ وَجَداً
 ضَاعَ الصَّبَاءُ وَرَجَعَنا
 حَفَّنِي سَلَامٌ وَنُورٌ
 فَارَقْتُ أَهْلًا وَسَكَنا
 تَبَرَّى الْمَكَّةُ وَاقِفٌ
 أَعْنَافُهَا حَسِينٌ ثَنَى^(١٩)

الهوامش

- (٢) ماضٍ، نافذ - حاد ، الشبابة ، ما حد طرفة .
(٤) مثار ، موضع .
(٥) خدن ، صبيق .
(٦) وهن ، ضعفي .
(٨) الوزن ، وزن الشعر البصر ، أبخر الشعر ستة عشر بحراً .
(٩) رحا المثابا ، رحا الموت ، رويداً ، مهلاً ، طهنا ، طهين .
(١٠) ظعن ، سائرون - مساقرون .
(١١) حذر ، خذير وذويق ، مفني ، منجي .
(١٢) خمود ، سكون . أفن ، ضعف في الرأي والعقل .
(١٤) تعسا له ، هلاكا .
(١٨) طرفي ، عيني .
(١٩) أفرع ، أضرع . ستن ، أستاني .
(٢٠) يشير الشاعر إلى وفاة جلته البكر في سن الشباب في سبتمبر عام ١٩٣٥ م .
(٢١) المفاؤد ، القلب . تد ، بعد .
(٢٢) النقص ، الصلاح .
(٢٤) إن ، نعم . وإن ، أي وأني أحيدها .
(٢٦) قريض ، شعرى . زفة الوجه ، نفس الشوق والوله .
(٢٧) يشنفس ، يشنفس ويبرأ .
(٢٩) لاح ، ظهر وبدا . دجن ، الغيم المطبق للظلم .
(٣٠) خلف ، ترك يموج ، يضطرب . حزن ، بأس أو ما غلظ من الأرض .

- (٣١) شناء، رائحة الشفاعة. يزري، يحترق أرواح عدن، الأشواص في جنات عدن.
- (٣٢) ذات حسن، صاحبة رونق وبهاء وجمال.
- (٣٣) الشخص ، الطري ، الثنائي ، التمايز.
- (٣٤) أطياب ، طيبات ، طل ، المطر الخصيف ، أيام ، جمع ثدي من ، السحاب به مطر كثيف.
- (٣٥) نسرى ، تصوير ليلاً.
- (٣٦) وجنة ، جيهة.
- (٣٧) جن ،قطاف - قصد ، الردى ، الموت.
- (٣٨) سرور ، ريح ساخنة ، حررى ، ساخنة.
- (٣٩) ركاما ، متراكما بغضه فوق بعض.
- (٤٠) أخرى ، أجدر بخس ، يهلك.
- (٤١) لا ترضي ، لا تخفي.
- (٤٢) أحسن جنانا ، أنسنة قلب ، فصح ، بلية ، لسن ، قصيم اللسان واللغة.
- (٤٣) وفص ، في نظم الشعر حذف الحرف الثانى للتحرك ، خين ، إسقاط الحرف الثانى الساكن فى العروض.
- (٤٤) التجنى ، الادعاء كثيراً.
- (٤٥) جميل ، هو جميل بن معمر تدله بحب بشينة ولذلك سمي جميل بشينة ، يدن ، بشينة صاحبة جميل.
- (٤٦) رضوة ، فوران ، سلاف ، خمر ، دن ، وعاء لشرب الماء.
- (٤٧) الملن ، ذو فنون.
- (٤٨) نحو ، علم النحو وهو إعراب الكلام العربى ، يحصل ، يضرب ، الكلىانى ، عالم عربى من علماء النحو واللغة الأفذاذ ، يزري ، يستهرين ، ابن جنى ، عالم عربى آخر من علماء النحو واللغة.
- (٤٩) الفين ، كفؤك فى الشجاعة والرأى.

- (٥٤) أوقس : حفظ . صجن ، درع .
 (٥٥) رخو ، طري .
 (٥٦) ما يبان : ما حمل وفك ضفن حقد وكراهية .
 (٥٧) الجهم : التجهم ، المستكين ، المستكين .
 (٥٨) قبيط ، شديد الحرارة . كن : استكانة .
 (٥٩) تدانت ، قربت ، أضن ، شح .
 (٦٠) لدنه ، عنده .
 (٦١) قهوة كرم : خمرة عنب والقهوة سميت كذلك لأنّه تقوس أي تذهب
 بشهوة الطعام .
 (٦٢) وجداً ، شفواً . يذكى ، يشعل بضمى ، يلقلل وببرض .
 (٦٣) غير ، ظلم .
 (٦٤) تللى ، قلس - تلقاء .

القصيدة الخامسة

الطب

نظمت هذه الفصيدة في صيف سنة ١٩١٦م

ومض وخلف في القلعه ضاما(١)
فقلأن قلب انصلا وسها(٢)
لما ارقيت . ولا انتبه ملاما(٣)
فتشير ما بك . ثم تهجر عاما(٤)
غير يعود معمرة وأثاما(٥)
ما أطيب الأيام والاحلاما(٦)
فيحصل سبقاً أو يسبيل عماما(٧)
ولقد تكون به الحياة سقاما(٨)
بحبي المقوس . ويقتل الألساما(٩)
سكت الوجود وأطرق استعظاما(١٠)
وحيبي إذا ما شئت أو الهاما(١١)

عااج الخبيال فلم يبل أواما
مالى وللكحلاء هجت عيونتها
يا قلب وبمحكم سمعت لناص
لعيت بك الحستاء . تندو ساعة
والحب مالم تكتنفه شمائ
والحب أحلام الشهاب هنية
والحب نازعة الكرم . تهزه
والحب ملهاة الحياة وطبيها
والحب نيران الجوس . لهبها
والحب شعر النفس إن هتفت به
والحب من سر السماء فسمه

لولاه ما أضحي وليد زبيجة يوم التفاخر سيدا مقداما(١٢)
ولنا رهن في المحفلين بصدره لا ينفي رحمة ولا صمصاصا(١٣)
أكب أليسسه أثروة يافعا وأعده للمكرمات غلاما(١٤)

* * *

يا شد ما فعل القرام بهجة ذات أنس وصباية وهماما(١٥)
كانت صرولا لا تقبل خطامها فقدت أقل السالمات خطاما(١٦)
سكنت إلى حلو القرام ومره ورعت عهودا للهوى وذماما(١٧)
وطوت أحاديث الجوى فطوت بها داء بذ الراسيات عقاما(١٨)
تال الختنى منها الذى قد ناله فعلام روعها الصدود علاما(١٩)

* * *

يا زهرة تم النسيم بعرفها وجري بها ماء النعيم جماما(٢٠)
يا جنة لو كان ينفع عندها نسلك لستنا سجدا وقياما(٢١)
يا طلعة الروض التضيير خية! ومجاجة المسك الذكى سلاما(٢٢)

الهواهش

- (١) عاج عوجاً وسعاجاً : أقام أو وقف، البيل : الندى، يله : نداء، الأواب، حر العطش، وللراد حرارة الشوق، الضرام، اشتغال النار.
- (٢) الكحلام : المرأة يعلو جفون عينيها سواد الكحول من غير اكتحال، هجت أثرت ونبهت، الأشصل، جمع نصل وهو حميدة الرمح والسمهوم والسيف ونحوها.
- (٣) وبح : كلمة رحمة.
- (٤) تكذفه : خبطة به، شهانل، جمع شمال وهي الطبع والخلق، غر : جمع غراء وهي التشريفية البيضاء المرة، الإثم والذنب، الأنلام، جزاء الإثم.
- (٥) النازعة : البيل.
- (٦) اللهو : اللهو، والطب، علاج الجسم والتقص، السمقام، المرض.
- (٧) المقوس، أمة من الناس يعيده أكثراهم النار، ويقولون بأنفسهم فيها معقددين أنها إذا أحرقت الأجسام فإنها تظهر التفوس ونبهها.
- (٨) الوليد : الولود، والصبي، والعبد، والراد به هنا عنترة بن شداد العيسى، أحد فرسان العرب وشعرائها المشهورين بالفخر والخاصة، وزيبة أمها، وكانت أمها حبشية سوداء، سبها أبوه في إحدى غزواته فأولدها عنترة، وكان من مادات العرب لا تتحقق ابن الأمة بنسبيها بل يتعلمه في عدد العبيد، ولذلك كان عنترة عند أبيه منبوداً بين عياداته، وما زال كذلك حتى أشار بعض العرب على عيسى واستلقوا عليهم وحقّتهم بني عيسى وفيهم عنترة، فقاتل قتالاً شديداً حتى هزم القوم واستنقذ الإبريل، فحرره أبوه وأعترف ببنوته، ومن ذلك الوقت شهر اسم عنترة بين فرسان العرب وساداتها.
- وقد عشق عنترة في شبابه بنت عممه "عبلة" وكان ذلك قبل أن يحرره أبوه

- ويدعيمه، فأباً عمه أن يزوجه ابنته وهو عبد، فمحفظة ذلك للمعالى
بتطلبهما وأخذ بتنشده، وهاج ذلك من شاعرته فاجتمع له الشعر
السلس القوى، والشجاعة النادرة، والهمة العالية من حسب ونسب
ولشجاعة ومرودة وغير ذلك.
- (١١) المسؤول ، الوتاب النافر من الإيل، شبه نفسه بالجمل الشروق، الخطايم
الزمام أو اللقود
- (١٢) سكنت ، أطمائنت واستأنست، رعى ، حفظت وصانت الذسام ، الحق
والجريمة.
- (١٣) طلوب : كتمت وأخفت الجوى ، هيى باطن ، والفنن والفرقه وشدة الوجود
يدك، يهدى، الراسيات، الجبال، داء عقلام، لا يبرأ منه.
- (١٤) الحنسى ، المرض المقام كلما ذلن بربه نكس.
- (١٥) م ، أخفى وأظهر العرق، الريح الطيبة الجمام جمع جيم و هو الكلير
من كل شيء.
- (١٦) الطلعة، الوجه، والتجاه في الأصل السريق، ويراد به هنا المفاتن والخلاصه،
المسك، مطيب معروف، وهو عند العرب أفضح الطيب، مسك ذكر وذاك،
ساطح ربمه.

القصيدة السادسة

العاشق الغضبان

سنة ١٩٠٤م

هجرتنا وهجرنا زينها وصحا القلب الذي كان صبا^(١)
طالا سقت قسادى نحوها فنبت عنه مطلا ونبأ^(٢)
و遁وت الوجد للهو بها فابت دلا عليه . وأي^(٣)
نهب البين بنا . سقيا له ! فاستعذت البين لما نعجا^(٤)
ومض الشوق فيما جادت لها مقلتش بالدموع لما ذهبا^(٥)
علقت غبرى وترجو صلني ؟ عجب ما ترجس عجبنا^(٦)
هل يحل الغمد سيقان مع؟ أو يضم الغيل إلا أغليبا^(٧)

* * *

إن هذا المحسن كلام ، إذا كثر الناھل منه نضبا^(٨)
وهو مثل الزهر إن أكثرت من شمه يا زين . أمسي حطبا^(٩)
وهو مثل المال إن أسرفت في بذله . لتسائليه . سلبا^(١٠)

* * *

فَسَدَكَ الْمَانِسُ فَسَدَ بَغْضُ لِي كُلُّ غَصْنٍ بَيْنَ أَنْقَاصِ الصَّبَا(١١)
وَجَنِي خَسِدِكَ فَسَدَ زَهْدِنِي فِي حَدِيثِ الْوَرَهِ يَزْهُنُ فِي الرَّيَا(١٢)
أَبْصِرُوا الْبَدْرَ فَقَالُوا: وَجْهُهَا! فَتَفَشَّلَتِ بَشَوَّهِنِ هَرِيَا(١٣)
فَاحْتَجَبَ يَا بَدْرُ عَنْ أَعْيَنَا وَعَزِيزٌ عَنْنَا أَنْ خَجْبَا(١٤)

* * *

أَنَا يَا زَيْنَبُ مَسَاءً . فَإِذَا هَجَنَتِي صَرَتْ لَطْنِي مَلْنَهِيَا(١٥)
أَرْكَبَ لِلرَّكِبِ صَعِيْمَا خَشَنَا إِنْ دَعَنِي هَمَنِي أَنْ أَرْكَبَا(١٦)
ضَارِبَا فِي سَبِيلِ الْجَهَدِ وَلَوْ رَصَفُوهَا بِالْعَوَالِي وَالظَّبَابَا(١٧)

الهوا من

- (١) صحا القلب : ترك الهوى وخلوه جانبها . صبا ، أحب وهوى .
- (٢) بيت : بعدت . البطل : التسويق بالوعود مرة بعد أخرى .
- (٤) الين : القرفة . تعبيه : إذاته بالطشتات والبعض . سقها له : يدعوه بالصلوة . استعاء الشيء : طلب إعادة .
- (٦) علقت غيري : أحبتني وتعلقت به .
- (٧) القهد : يجفن السيف . الخيل : الشجر الكثير الملتئف تتخذه الأسد مأوى لها . الأغلب : الأسد .
- (٨) الناهل : الشارب . تذهب : قل ، ذهب .
- (٩) بازبن : أبي بازنب .
- (١١) القد : القامة . الناس ، اللعن المنثنى الصبا : ريح تهب من الشرق في بلاد العرب .
- (١٢) جنى خديك ، شبيه حمراء خديها بما يجنس من الورد . يزهق : يزدهق حسنا ونضره . الربا ، الأماكن المرتفعة . الواحدة ، ربوة .
- (١٣) هجتنى ، أترتنى . اللظن ، النار .
- (١٧) العوالى ، الرماح . الطبا : السيفوف .

القصيدة السابعة

ذكرى الغرب

بعض ذكريات الشاعر بعد عودته من أوروبا سنة ١٩١٢م

يا دار فسالنتش حَيَّتْ من دارٍ
سيبرتْ فيك وفِي من فيك أشعاري(١)
رحلتْ عنها وللأشجان ما تركتْ
في العين والقلب من ماء ومن نار(٢)
كانتْ مجال صبابات تهوي بها
ومُسْتَراً ضل لبيانات وأوطار(٣)
أسائل الطير عنها لو تدبّسني
أو تنقل الطير عنها بعض أخبار(٤)
ينسى بها كل ناثي الدار موطنه
وما يجشم من بين وأسفاراه(٥)
أملًا بأهل ، وأصهارًا بأصهارا(٦)
يلقى بها أينما ألق عصنه بها
وقتيبة كرماح الخط إن خططروا
قد بيت بالنفس منهم كل خططا(٧)
بيض الوجوه مساميح الأكفَّ منا
جيد الصربح سرة غبير أغسرا(٨)
لا ينزل الضيف صباحا عقر دارهم
إلا ويمس عشاء صاحب الدار(٩)
قد أمنوا بإله الخب وارتسموا
آياته بين إجلال وإكثار(١٠)
وصوروه فتن أسمى إذا رشقت
يهاد بالتميل أسمى كل جمار(١١)
عنان إن محبه برد الشتاء فما
له سوى زفرات الوجه من نار(١٢)

يغسل الفتاة ولم ترقب زيارته (١٣)
 فطرقوها خائفة من بعد زورته
 وقلبهما نهب أوهام وأفكاره (١٤)
 تشكون إلى أمها ضيقاً ألم بها
 وبصرع الفارس المفوار إن العصبة (١٥)
 كفاه بالصيف أردي كل مقوار (١٦)
 فلا تراه سوى شاك لتساجعه
 أو نادب إسر أطلال وأنصار (١٧)
 وبطرق الشبيخ في الغراب قد فنيت
 عظامه. وبرته خشبة الباري (١٨)
 فلم تكن خمسة إلا ليونته من الصلاة ومن ترتيل أذكاره (١٩)

* * *

يمرن في الليل مثل الشهيب ساطعة
 ما بين سيارة قبرى للسيارات (٢٠)
 من كل خمسة الكشرين ناصعة
 كأنها درة في جوف زخار (٢١)
 تسعى إلى أغىد ما طر شارعه
 كأثما صفحناه وجهه دينار (٢٢)

* * *

أرض كأن إله الأرض أودعها
 يداع الحسن من عيون وأذكار (٢٣)
 ألقوا خدود العذاري في حدائقها
 ولقيبواها بأنصار وأزهار (٢٤)
 وجربوا كل حسنة من قلائد
 فحسن حصنه في سلسالها المباري (٢٥)
 لو كان في عنصري صلصال ملبتتها
 ما راعنى الدهر في يوم يأكلها (٢٦)
 أو كنت أظفر في الأخرى بجنتها
 غسلت بالدموع أنماض وأوراق (٢٧)

الهؤامش

- (٢) المستراض، المكان الفسخ الحبيب، اللبلابة: الحاجة مع علو الهمة، الوطر،
المطلب والتأثر.
- (٤) البين، البعد والفرق.
- (٧) رماح الخط نسبة إلى مرفأ السفن بالبحرين لأنه مبعدها لا منتهاها
وشنوئهم بالرماح في قربهم واعتلال أسمائهم وندونتها.
- (٨) مناجيد المصري، أي يصرعون إلى المستفخت بالتجدد والإضافة، السراة،
السادة الأشراف، الأفراح، من لا جرية لهم بالأمور، الواحد غير (بالكسير).
- (٩) تحيل قسماء اليونان آلهة كثيرة منها إلى للنحيب سمسمة "كيبوبيد"
وسوروه طفلاً أعمى مريان في بيته قوس ونبال يرمي بها عن غير قصد
وهذا مصادق لقول العرب، الحب يرمي ويسمر.
- (١١) رشقه بالليل، رماد به، أصماء، رماد فقلنه مكانه، الجبار، العاتي.
- (١٤) الطرف، البصر، خاشع، منكسر مطرق.
- (١٧) الساجحة، المقرفة من الطير.
- (١٩) يقتلن، يصرفون، تربيل الأذكار، إجادة تلاوتها.
- (٢٠) خصمانة الكشخين، أي ضامنة الخصر دققت، الكشخ، هو ما بين
الخاصرة إلى الضلع الخلفية، الزخار، البحر إذا طاما وأمتلا.
- (٢١) الآتيمد، الغلام مالت عنقه ولا يتلطفافه، وساطر شاربه: أي ما ظهر
ويريد بصفحته، عذبة.
- (٢٣) العون، جمع عوان وهي من النساء النصف، لا سكر ولا مسننة، الزخار،
جمع بذكر، وهي العذراء.
- (٢٥) القلالد، الخلن يتعل في العنق، الواحدة، قلادة سلسالها المخاري، مياه
أنهارها المنسابية.
- (٢٦) راعمه، أفرعه ونقض علىه.

القصيدة الثامنة

ضيف كريم

نشرت هذه القصيدة في يونيو عام ١٩٤٧ م حينما
خلص الأمير محمد عبد الكريم الخطابي من الأسر
ونزل ضيفاً على مصر وملكتها السابق فاروق

حلق النسر كما شاء وصالح ورمي بالقيد في وجه الرياح (١)
وحللا عن ريشيه العمار كما تنجل الأصداء عن بعض الصفائح (٢)
وأطاح الف Finch المشنوم . لا تعرف الجن متى أو أين ظاه (٣)
كم قضى الليل به مستيقسا جزعا . بين ثنيين ونواح (٤)
ولكم حن إلى أوطانه فلق الأضلاع . خفاق الجناح (٥)
يرسل العين فلا يلقي سوى لحج خضر دميمات شحاح (٦)
يشتكى للليل في وحشته فإذا غاب تشتكى للصبح (٧)
ذهب الماض مجينا حافلا رحمة الله عليه! أين راح؟ (٨)

إيسار الخير حق سالم واباء الخير شرء لا يمساح! (٩)
وإذا مدت لاجسان بد هرت الفتنة أطراف الرماح! (١٠)

<p>١١) ضفت الأنفاس بالماء الصراب!؟</p> <p>١٢) ملا الأفواه شغب وصياغ!؟</p> <p>١٣) الطبيب، قبيل، انتلنك المخراج!؟</p> <p>١٤) حرج إن ردد الشكوى وباح!؟</p> <p>١٥) يتعشى الخرذن أو جناب!؟</p> <p>١٦) بعد عشرين لإطلاق السراح!؟</p>	<p>إذا جفت لهأة ظمآن</p> <p>إذا مسال أح تحسوه أخ</p> <p>إذا أن جـ ربح دتف</p> <p>هل على المفجوع فـ أوطانه</p> <p>أو على من رام أن يحبها كما</p> <p>أو على العـائـس مـلام إن رـنا</p>
--	--

لهم قالوا: لم يحسن ميشال
أي عهد يرتكب به باسل
أى عهد هو أن أتباح من
هو عهد الذئب عليه على
وهو القسوة ما أجرأها!
كم سلاح صالح من غير بد
قصد الشارق يبغى موتلا
همة جماع تناجي همة
ملك يربو لعليا ملك
فنوى في خير محمد أهنا
لم يجد غير بشاشات المن

- (١) جلا: كشف الأصداء: الصدا الذي يصيب المسميد ببعض الصفائح السليوف.

(٢) أطاح رأس بعضاً عنه. القفص المشتمل: المقصود الأسر.

(٤) خفاق: مضطرب متجرك. النجاح: للطائر كالنيد للإنسان.

(٦) بلج: البحر المرتفع الأشواح. معيقات: قيبيات. شمام: يخلأ.

(٩) أنسان الهرمة للاستههام والأسار بعض الفهد والزرس. سائغ: جائز.

(١٠) الشفنة: الدسيسية والواقعية. يشير إلى منع المحاكم الفرنسية بتونس الطواولة المصرية "فوزية" من الوصول إلى ميناء تونس وكانت تحمل غذاء ومعونة لتكون أفعاعة هناك ومنع رجال الحكم الفرنسي بتونس وصول الماء العذب إلى الطواولة.

(١٣) نتف: مريض نفل عليه المرض.

(١٤) المفجوع: للتألم المتوج الذي فقد شيئاً عزيزاً.

(١٥) رام: ربض وود. جناح: إله.

(١٦) عشرون: عشرون عاماً في الأسر.

(١٧) ميشاله: عهده، ثبا: تبادل عن. إشارة إلى قول الفرنسيين إن الأمير عاهمهم على أيام.

(١٨) النبع: الوصول يعني، نسبة إلى نيف المغرب. الجماح: الطبلان.

(٢٠) شانه: من الغنم، الخلب، الطفر، الناب، السن، الوراق، المصلي.

(٢٢) موثلاً: كثناً ومملأناً.

(٢٤) فطماع: على ورقاته.

(٢٦) ثوى: أقام، صارم، سيف. أرهضه: رفقه - جعله حاداً قاطعاً.

(٢٧) بشاشات: طلاقة الوجه والفرجة. التندى: الكرم.

القصيدة التاسعة

الجامعة العربية

أشهدت هذه القصيدة في حفل حاشد أقيم
بالقاهرة تكريماً لزعماء الأقطار العربية سنة
١٩٤٤م بمناسبة إنشاء جامعة الدول العربية
بالقاهرة

سنن الشرق من أي الفراغ تنسى؟ ومن أي آفاق النبوة تلمع؟^(١)
وفي أي أطوال القرون تنتقلت
بمساحتها الدنيا يتبضب ويسطع^(٢)
طلعت على الأهرام والكون هامد
وأنشرقت بالإلهام والناس هامج^(٣)
طلعت شعاعاً عبقرياً كأنما
من الحق أو نور اليساندري^(٤)
ووجهت أسرار العقول فهل درت
مخابئ فرعون بما كنت جمع^(٥)
وجملت أفق الشرق والأرض كلها
سهوب تحمل العين فيها بنفع^(٦)
أذك ابتسام الفهد ما أشرقت به
ثانيةك، أم زهر الربا المتضوع^(٧)
رأيت ابن عمران على الطور شاهضا
يهبب به الوحي الكريم فبيسمع^(٨)
وأبصرت عيسى ينشر الرفق والرضا
ويستل أحشاء القلوب وينزع^(٩)

وأشاهدت وسط المخلفين محمداً
وبين هدى الأربان والشرك مصرع(١)
إذا صال فالدنيا مجر رماحة
 وإن قال فالآيات عين ومسمع(٢)
ألم شره في بردة السهل ساجها
وصنه دروع الروم حبرى تفرع(٣)

* * *

سنا النسرق، أشرق وابعد النور ساطعاً
يشق دياجر الظلام ويتصعد(٤)
أعد شمسك الأولى إلى الأفق مثلاها
أعاد ضياء الشمس للأفق يوشع(٥)
نرقتنا دموع الملائكة يفجعاً
فهل مرة أحجمى علينا التفجع؟(٦)
وعشنا بأعمال كناثيات ثالثاً
بروعها من دهرنا ما يروع(٧)
شعاعك تاريخ ونورك حكمه
وفك آمال وتهجك مهيع(٨)
إذا ضيغ التاريخ أبناء أممـة
فأنفسهم في شرمـة الحق ضيغمـة(٩)
أبنـ الدهـرـ أنـ يـنـقـادـ إـلـاـ لـعـزـمةـ
يـخـرـ لـهـاـ الـدـهـرـ العـتـقـيـ وـيـخـلـعـ(١٠)
وـسـرـ العـلـاـ نـفـسـ كـمـاـ شـافـتـ العـلـاـ
طـمـوحـ وـرأـيـ منـ شـبـاـ السـيفـ تـقطـعـ(١١)
وـمـنـ يـتـجـنـبـ فـيـ الـحـيـاةـ زـحـامـهاـ
فـلـيـسـ لـهـ فـيـ سـاحـةـ الـحـدـ مـشـرعـ(١٢)

* * *

خذى مصر أسباب السماء لوطنـ منـ العـزـ لاـ يـسمـوـ إـلـيـهـ التـطـلـعـ(١٣)
سـحـرـتـ عـيـونـ الـخـافـقـينـ كـلـاـ
بـأـرـضـ سـحـرـ لـلـفـرـاءـعـنـ مـوـبـعـ(١٤)
قـيـابـ تـرـومـ السـحـبـ إـدـراكـ شـأـواـهاـ
وـمـنـ دـوـنـهـ أـعـنـاقـهـنـ تـقطـعـ(١٥)
وـأـلـارـ عـرـقـانـ تـضـرـعـ كـلـاـ
تـنـاثـرـ حـولـ السـهـلـ عـلـىـ مـرـصـعـ(١٦)

دعونا ننهي بالختمة فطالنا طوي أم الشرق الخباء المقنع (١١)
خلعنا رداء رث من طول ليسه وكل رداء رث بالليس يخلع (١٢)
صها الشرق والجانب الكري عن عيونه ولهمن لن رام الكواكب مضموع (١٣)
إذا ان في أحلام مضضيه والعما فنهضته الكبرى أجل وأروع (١٤)
توحد حتى صار قلبنا خوطه قلوب من العرب الكرام وأصلع (١٥)
أرسلها في الخافقين وتبشر لها الخ بخل والوفاء يوضع (١٦)
لقد كان حلمنا أن نرى الشرق وحده ولكن من الأخلام ما يتوضع (١٧)
إذا عزدت راياته فـهي راية وإن كثرت أوطانه فـهي موضع (١٨)
فليست حجود الأرض تحصل بيننا لنا الشرق حد .. والعروبة موقع (١٩)
تدوب حشائش العواسم حسرة إذا ديمت من كف بغداد إصبع (٢٠)
ولو صدعت في سفح لبنان صخرة لدك ذرا الأهرام هذا التتصدع (٢١)
ولو بردى أنت تحطب منيـاهـه لسالت بوادي التهليل أنعم (٢٢)
لـباتـتـ لهـ أـكـبـادـناـ تـنـقـطـعـ (٢ـ٣ـ)
أـؤـلـئـكـ أـبـنـاءـ الـعـرـوـبـةـ مـاـ لـهـمـ عنـ الفـحـلـ مـنـأـيـ أوـ عنـ الجـدـ مـنـزعـ (٢ـ٤ـ)
همـ فـيـ فـيـ ظـالـلـ الـحقـ جـمـعـ مـوـحـدـ وـعـنـ الشـاءـ الرـأـيـ قـدـ مـجـمـعـ (٢ـ٥ـ)
وـقـدـ يـدـركـ السـفـلـاتـ رـأـيـ مـدـرـعـ إذاـ نـاءـ بـالـأـمـرـ الـكـمـ المـدـرـعـ (٢ـ٦ـ)
لـقـدـ ذـلـ مـنـ يـغـطـيـ القـلـيلـ فـيـقـنـعـ (٢ـ٧ـ)
لـهـمـ أـمـلـ لاـ يـنـتـهـيـ عـنـ مـطـلـبـ شـيـارـ رـحـنـ الـهـيـاجـمـ فـيـ لـهـوـاتـهـ منـ الشـهـيدـ لـهـيـ لـوـنـ الـسـكـ لـصـمـوعـ (٢ـ٨ـ)

إذا لم يكن حلم الخليم ينافع فلن صدام الجهل بالجهل أتفع (٤٤)
سلوا عنهم عمراً وسعداً وخالداً وملكاً له يربو الزمان فيخشى (٤٥)
خذلت الدنيا بهم في شبابها وجاءت إلى أيامهم تتطبع (٤٦)

* * *

فيما زعماء الشرق والشرق أمة على الدهر لا نفس ولا تنقض (٤٧)
نزلتم كأنثاب الربيع بشاشة بضاحكم روض من النيل سرع (٤٨)
وخلغتم أهلاً كراماً وأربعاً فحبابكم أهل كرام و الأربع (٤٩)
 هنا علم الشرق الذي قد ينكرون ستعذوا له الأيام والدهر أجمع (٥٠)
فسيروا بحمد الله للحق عصبة وإن أسررت بهم البال فتأسرعوا (٥١)
فتشي همة الفاروق أفياء عزة وركن على الألواء لا يتزعزع (٥٢)
دعانا إلى الجهن فأشكرم من دعانا إلى الوحدة الوثن وأعز من دعوانا (٥٣)
ملك لعزم هو السيف ماضياً ورأي إذا ما أظلم الشك أتبع (٥٤)
أعاد إلى الشرق الشباب وقد مضى وأيأس ما يرجى الشباب الموع (٥٥)
يغنى بذكره الزمان ويسمجع (٥٦) فلا زال دوحاً للعروبة . وارفا

الروايات

- (١) سنا : ضوء، الفارابي، جمع فروس الحلة، أطلق النساء، نواحي الشبوقون.
 - (٢) البيت إشارة إلى أن الشفق مهمّط رسالات السماوية.
 - (٣) أطواب القبور، مور السنين، يشب، يوقد، يسخط، يلمع وبطء.
 - (٤) هامد - سakan، الإلهام الوحي، مجمع ناتحون ليلاً.
 - (٥) شعاعاً : من الضوء، عفيرا، عجيبة وهو نسبة إلى أرض الجن وتنسم عبق كما يقال.
 - (٦) قبرهن، اسم حكم مصر القديمة.
 - (٧) سهوب، جمع سهوب (بالفتح) وهو الفلاة، بلقع الأرض الفقر التي لا شرب بها.
 - (٨) المتضبع، المتشر الرائحة.
 - (٩) ابن عاصم سيدنا موسى عليه السلام، الطور: جبل الطور المشهور بسمهان، شخصاً، قاتل عبيته.
 - (١٠) بيسنل، يخرج.
 - (١١) المحفلين، يقصد المجموعتين، الشرك : الإشراك بالله، مصرع، مقتل.
 - (١٢) صالح، وتب وهاجر، مجر، مصر.
 - (١٣) يرقة، كفاء أسود تلبسية العرب، تفرغ، خالفة.
 - (١٤) مياجير، شدة الظلام، يصدع، يفرق ويشتت.
 - (١٥) يوشع : هو قتن سيدنا موسى عليهما السلام وجاءته النبوة بعد موسى ووعده الله بالانتصار على المجبرين قبل غروب الشمس وفارت الشمس عن على القروب ولم يحدث فدعا ربنا فأخير الله غروب الشمس وأذل الملائكة خاتب الله حتى انتصر عليهم.
 - (١٦) أطياف، الخيال في النوم : يروعها، يخيفها.
 - (١٧) نهجك، طريقك، مهيع، طريق واسع بين

- (١٨) شريعة الحق ، شريعة الحق .
- (١٩) ينقاد ، يسع ، عزمه ، عنية وإرادة ، يخسر ، يسقط ويسقط ، العتي ،
القاسيس المعتمد ، يخون ، يخضع ، يخضع
- (٢٠) شبا ، حد طرفه .
- (٢١) منشرع ، موردة الماء .
- (٢٢) أسباب السماء ، نواحي وطرق السماء ، المتطلع ، الناظر إلى الأمام -
الطموح .
- (٢٣) الخافقين ، أفقاً المشرق والمغرب لأن النيل والنهر يتحققان فيهما .
القراعن ، قلب ملوك مصر القديمة . موضع ، محفوظ .
- (٢٤) تروم ، تزيد ، شأنها ، غایتها وأهدافها .
- (٢٥) المقفع ، واضعاً فنان يقصد الحياة الزائف .
- (٢٦) رث ، بالى .
- (٢٧) الكري ، النوم ، رام ، أراد ، مضجع ، موضع النوم .
- (٢٨) أطياف الربيع ، أحلام الربيع ، بشاشة ، بشارة وسرورها . صرع ، كثير البراعي
أى به خضرة .
- (٢٩) أربعا ، جمع رب وهو المتن - المكان - محل .
- (٣٠) عصبية ، جماعة ، دهم ، ظلمة .
- (٣١) الشاروق ، فاروق ملك مصر حبيبة ، أفياء ، ظلل ، اللاؤاء ، الشدة .
- (٣٢) لباب ، عظيم الأصول ، أعز ، أكرم .
- (٣٣) مضطبا ، حادا .
- (٣٤) الموضع ، الناهض .
- (٣٥) دوحة ، شجرة عظيمة ، وارقا ، مظلماً . يسع ، يتكلّم كلاماً مفخى
وسبع الحمام ، صوت الحمام .

القصيدة العاشرة

الحرب

حينما شبت نار الحرب العالمية الأولى، وشاعت
الأخبار بوصفها بلائتها وأوزارها، واقترب الآثار من
باريس في أول الأمر ثارت شاعرية الشاعر
وانتهت آلامه لما يصيّب الإنسانية في سبيل
أطماعها، فأنشأ هذه القصيدة في سنة 1914 م.
من سلب الأعين أن تهجموا^(١) وبذلت الطوق أن تسجعوا^(٢)
ومن رمى بالطسوخ في مرضع^(٣) فييت مكلوم الخشا موجعا^(٤)
روعنى والليل في زيه من مرحبفات الخطب ما روعوا^(٥)
طاحت بأهل الغريب نار الوعي^(٦) وبثت الريح بهم رزعا^(٧)
طاف على هؤهم بالردي طائف^(٨) فاختبرم الأنفس لما سعن^(٩)
وصاح فيهم للنوى صالح^(١٠) فচمت الأسماع مذ أسمعا^(١)
في البر في البحر ومن فوقهم^(١١) لم يترك الموت لهم موضعا^(٧)
يجمعهم جبارهم عنوة^(٨) وإنما للموت من جمعنا^(٩)
يحسونهم القتل^(٩) فلاظمرون به^(١) وينهش اللحم، فما أجشعنا^(١)
لم يكفه رمح ولا مرهف^(١) فالختمة النطاء والمدفعنا^(١)
وخب فيها راكبا رأسه^(١) للنشر ما خب وما أوضعا^(١)

وأصبح البحر بها مترعاً
وأن للحيتان أن تشربوا
وصولة الألغام لن تدفعها
يرفع آمن شمام أن يربضاً
ويستبيه السيف إن قمعها
آمنت بغير الموت أن تنقذها
صادف من ورد الردى مشرعاً
جن ثالوا أن يبهدوا معها
لا تبصر العين بها الإصبعاً

قد يقصد الأرض بالشلالاتهم
وأن للعقبان أن تكتفي
صواعق النطاط لا ت Tactics
أطلق عزازيل من قده
نطبه المقرب بيازجهاته
كثاثاً في صدرهم غلة
كانهم سرب قطا عطش
كانهم والشار من حوالهم
صاروا عن العظيم في ظلمة

* * *

سل "لبيج" ما حل بأرجاناتها فقد غدت أرجاؤها بلقعاً (٢٩)	فقد تعاهما البرق فيما نعم وأسأل "نوراً" ما دهى أهلهما (٣٠)
وسائل الأطلال والأبراج وسائل الرياح ذوي نسمته (٣١)	

باريس و العسمرى إلى بسورة
أمسرك الخطب بأوجـاله ؟
وكنت عشن النسر أو أمنعا (٣٢)
كنت لطلاب الهوى مـعـودا
و كنت روضـا للهوى سـرـعا (٣٣)
ما أحـسـن "الـسـينـ" وجـيـرانـه
و أحـسـنـ المصـطـافـ والمـيـعنـا (٣٤)
أـبـعـثـتـ المـسـتـقـاءـ فـي خـدـرـهـ؟
نعمـ دـعـاهـاـ الـذـعـرـ أنـ تـهـلـعـاـ؟ (٣٥)
عـهـدـيـ بـهـاـ كـانـتـ نـؤـمـ الضـحـرـ
مـلـوـلـةـ نـاعـمـةـ رـعـرـعاـ (٣٦)
ماـخـلـيـهـاـ وـنـارـ منـ حـوـنـهـاـ
وـلـوتـ لـمـ يـشـرـكـ لهاـ مـفـزـعـاـ (٣٧)

* * *

حضرـاغـمـ المـاءـ ثـبـواـ وـثـيـةـ
أنـ لـهـذـاـ الغـيـرـ أـنـ يـنـعـاـ! (٣٩)
دعـانـهـ منـ صـونـهـ أـسـرـعاـ (٤٠)
وـسـرـمـ لـلـصـوتـ فـي جـحـفـلـ
ماـضـمـ رـعـدـ يـهـداـ وـلـاـ إـمـعاـ (٤١)
ذـيـ مـرـةـ مـنـجـرـةـ أـلـوـعـاـ (٤٢)
لـوـ مـادـتـ الـأـجـيـالـ مـنـ خـتـهـ
وـأـخـرـتـ الـأـفـلـاكـ مـازـعـزاـ (٤٣)
سـلـواـ بـحـارـ الـأـرـضـ عنـ مـسـجـدـكـمـ
إـنـ بـهـاـ سـرـاـ لـكـمـ مـوـدـعاـ (٤٤)
كـانـتـ وـلـاـ زـالـ لـكـمـ سـاحـةـ
تـهـرـوـيـ طـيـرـوـ المـاءـ أـعـلـامـكـمـ
فـتـشـتـقـيـهـاـ حـوـمـاـ وـلـعـاـ (٤٥)
قـدـ طـافـ "تـنسـنـ" حـوـلـ أـسـطـوـلـكـمـ
يـقـظـيـهـ بـأـخـيـرـ أـشـبـالـهـ
أـنـ يـبلغـ السـرـنـ بـكـمـ مـهـمـعاـ (٤٦)

* * *

ياـ خـالـقـ النـاسـ طـفـيـلـهـمـ
فـاطـمـيـلـهـمـ قـاطـمـيـلـهـمـ
لـمـ يـشـبـهـوـاـ الـإـنـسـانـ فـي أـعـلـةـ
وـأـشـبـهـوـاـ الـحـيـاتـ وـالـأـسـيـعـاـ (٤٧)
قـدـ رـفعـ الـإـحـسـانـ مـنـ بـنـيـهـمـ
أـوـشـكـ الـإـنـسـانـ أـنـ يـرـقـعـاـ (٤٨)
لـوـلاـ سـنـاـ هـيـبـكـ فـي بـعـضـهـمـ
لـدـكـ الـأـرـضـ يـهـمـ أـجـمـعـاـ (٤٩)

الهواهف

- (١) الهجوع : النوم ليلًا . البز : النزع وأخذ الشيء بمنفاه وقهراً . ذات الطوق : الخامسة المطوفة أي التي في عنقها من البيش ما يشبه الطوق . سنج الخامن : صونه وتناؤه .
- (٢) للطبع : وضع الضموج وهو النوم على الجنب . مكلوم : مجروح ، الخشا : ما اشتغل عليه الجوف .
- (٣) روعنى : أفرعنى . الرى : الهيبة . الخطب : النازلة والمحيبة . مرحفاته : شدائد .
- (٤) طاح بقطح وبقطح : هلك أو أشرف على الهاياك . التوسي : الحرب . يرج زعزع : شديدة تزعزع الأشياء .
- (٥) طاف : دار . الردى : الهاياك . اختبرم : هلك . وفي هذا البيت إشارة إلى الآية الكريمة : "فَطَّافُوا عَلَيْهَا طَافُوا مِنْ رِبْتٍ وَمِنْ نَاتِصْوْنَ" (١٩ سورة القلم) .
- (٦) صاح : صرخ وصوت . التوى : الهاياك والموت . أصمت الأسماع : بطلت .
- (٧) الجبار : العائن المستكين . والمراد القائد . عنوة : قهراً .
- (٨) يحسسو : يشرب شيئاً فشيئاً .
- (٩) نحب : أنسج . والتبيب طرب من العدو . ركب رأسه : محض على وجهه يغير رؤية لا يطيعه ميشداً . الإلضاع : الإسراع في السير .
- (١٠) غحست : امتنلاً . الأنفلاء : جمع شلو وهو العضو . وأنفلاء الإنسان أعضاؤه بعد البالى والتفتق . متزع : ملوكه .
- (١١) آن : حان . العقبيان : جمع عقاب ومن من جوار الطير .
- (١٢) عزرتليل : هلك الموت . القدد : سير من جلد غير مدبغ قد يقيمه به الأسىر . يرتع : يقضض أرواح الناس بكثرة . ورتع في الأصل معناها أكل وشرب ما شاء في خصب وسعة . أو أكل وشرب بشدة .
- (١٣) الطرب : خفة تصيب من يشتد به الأسىر . الأزجال : جمع زجل وهو الجلة والتطريب ورق الصوت . ينتبه : يأسره ويستميله . الشعفة :

- حكاية صوت السلاح .
- (١٧) الفلة : حسارة العطش . أبت : استنفدت . تنفع : تسكن . من نفع الماء العطش من ياب فلعل وخضع أي سكنته .
- (١٨) السرب : القطط والماعنة . القطا : ضرب من الحمام . الواحدة قطة . عطش : جمع عاطش اسم فاعل من عطش . صادقون : وجden : الورد . الإشراف على الماء وغيرها . الردي : التهلكات . المشرع : صورة الشاربة أي الموضع الذي يستنقون منه كالشدة .
- (١٩) تأثروا : حلقوا . ببيده : بهلت .
- (٢٠) العتبر : الغبار .
- (٢١) الحصمصام : السيف لا ينتهي . ينتظرس : يصل أي يجره من شمه . عامل الرمح : سدره . أشترع : أصلب أو رفع عنده الفتال .
- (٢٢) ضن : يدلل . الرقد : العطش والصلة . واقف : آت وواره . لوي الحق . جحمد .
- (٢٣) اخري : القبيلة أو البطن من بطون العرب . ويراد به هنا قوم الفارس وعشائرته . يرافقته . يرميته . نوع : شمع من سقره .
- (٢٤) الطاشي : الأعناق أو أصولها . طفلة . رخصة تامة . تستطع أعلى وأرفع المرأة أبيه وأجل . الدجن : جمع دجية وهي الظلمة . المطلع . المطلع .
- (٢٥) تکف : تنفع . غرب الدمع : مسمى أو انهاله من العين . يرتئي : يرى . الزفرات : جمع زفة وهي إخراج التنسن طويلاً سهراً .
- (٢٦) لعن به المؤذن ، لازمه . أورى به : أهلك . حز : فلعل . اللبت : صفحة العنق الأخرى . شعبية من عرق الوريد .
- (٢٧) "ليح" إحدى المدن البيزنطية التي استولى عليها الآثاث بعد تخريبيها يهاجمهم . الأرماء : جمع رجا وهو الناحية . غدت : صارت . المبلغ : الأرض القرى المائية من أسباب العمزان والحياة .
- (٢٨) "نامور" : مدينة فلوسيكية استولى عليها الآثاث عقب استيلائهم على "ليح" في أوائل الحرب العظمى سنة ١٩١٤ م .
- (٢٩) الأذيع : جمع نوع وهو محللة القوم . متزفهم .
- (٣٠) باريس : كبرى المدن الفرنسية وسفر الحكومة . وقد كادت تسقط في أيدي الآثاث في أوائل الحرب العظمى سنة ١٩١٤ م . العسرى : الخريق .

- والتنسدة والمشعوبة . اليسيرة : اسم صرة من يسر الأمر من يavis قرب .
وتعب أي سهل واتسع . العارض : السحاب يعترض في الأفق ويراد به هنا
القمة والضيق يقطعه ينكشف .
- (٣٣) عزك : غلبك ، والهرمة للاستههام . وبراء بالاستههام هنا التعبج .
المخطب : النازلة الشديدة . الأوجال : جموع وجبل وهو الموقف .
- (٣٤) أصرع الوادي : أحصب وكفر كلواه .
- (٣٥) السنين : نهر مشهور يمر بـمدينة باريس . المربع : منزل القوم في الربيع .
- (٣٦) نوم الصحرى : كثبة عن الترف والرقة وبين العيش . ملوأة : من الملء
وهو السامة والخسدر . ناعمة : متぬعة . المرعع : البافعة المسنة
الاعتدال مع حسن شباب .
- (٣٧) المخطب : الشنان والأمر . الفرع : الملجة .
- (٣٨) الخراجم : جموع ضرغام وهو الأسد . الوثوب : الطقر والقفز . آن : حان .
الغيل : الأجمدة أي الشجر الكثير للغافل . والغيل مسكن الأسد عادة .
يمنع : يحصن . يريد بضمها لله رجال الأسطول الإنجليزي وجند البحر .
- (٤٠) يريد بالجبار ملكة " بلسيكيا " من مالك أوربا الشمالية . وهى إلى المخوب
الشوفى من الجزر البريتانية .
- (٤١) المبغل : الجيش الكبير . الرعديد : البيان . الامع والإمسعة : الرجل بتتابع
كل أحد على رأيه لا يثبت على شيء .
- (٤٢) الشعشاع : الطفول المسرع . اخطة : جمع خطوة . القر : القسوة وشدة
العقل . المنجر : التشبيط ذو الهمة . الأروع : من يعجبك بشجاعته .
- (٤٣) مادات : زارات وترك . الأجيال : جمع جيل . خرت : سقطت . الأفلان :
مدارس النجوم . والمراد النجوم نفسها .. زعرع : اضطراب وترك .
- (٤٤) الساحة : الناحية وفضاء بين دور أخرين . الأفع : الأعلان .
- (٤٥) حوم : دارات حولها . وقع : حافظات تزارات بها .
- (٤٧) "نسين" من أبطال الإنجليز وقائد أساطيلهم إيان المغرب الشرسية .
- (٤٨) القرن : كفوك في الشجاعة .
- (٤٩) الملهع : الطريق البدن .
- (٥٠) الملة : الخصلة . الأسبع : جمع سبع وهو المفترس من الحيوان .

المحتوى

الفصل الأول : مدخل إلى الصورة في شعر الخامنئي 13
الفصل الثاني : الصورة من التقليد إلى الأداء النفسي 37
الفصل الثالث : فلسفة الصورة 67
الفصل الرابع : الصورة والكلمات 99
الفصل الخامس : صور بلا ضفاف 121
الفصل السادس : عشر قصائد مختارة 151

رقم الإيداع : ٩٩/١١٦٥٤

الأمل للطباعة والتوزيع